目录

世界著名钢琴家

阿尔弗雷德·柯尔托

法国钢琴家、指挥家**阿尔弗雷德·柯尔托**（1877—1962）1877年9月26日生于瑞士日内瓦近郊的尼翁，其父是法国人，其母是瑞士人。柯尔托自幼喜爱音乐，后来进入巴黎音乐学院学习钢琴，第一个老师是德贡布，以后转到杰梅教授的班上，很快就获得“具有特殊才能”的评价。1896年获巴黎音乐学院钢琴比赛一等奖。并获得巴黎音乐学院空前绝后的“惟一优等奖”。接着在科隆举行首场音乐会，与拉穆勒乐队合作演奏贝多芬的c小调钢琴协奏曲，与李斯勒用两架钢琴演奏瓦格纳作品的改编曲甚得好评。那时柯尔托醉心于当时流行的瓦格纳音乐，对指挥也发生了浓厚的兴趣。因此，一向对柯尔托很注意的艾德亚·李斯勒便把柯尔托带到拜洛伊特，推荐他为音乐节的实习钢琴家。1898—1901年柯尔托在莫特尔与里希特指导下研究瓦格纳的音乐，回到巴黎后，实际接触过瓦格纳音乐节公演的柯尔托，成为瓦格纳音乐的积极宣

扬者。1902年，他以25岁的年龄创设国家协会音乐节，以指挥家身份登场，在巴黎水塔剧院指挥首演了瓦格纳的歌剧《特里斯坦与伊索尔达》以及《诸神的黄昏》在法国的首演，获得巨大成功。同年，建立音乐演奏社团，以音乐会形式在法国指挥首演了《帕西发尔》、贝多芬的《庄严弥撒》和勃拉姆斯的《安魂曲》，他竭力宣扬法国尚未出名的年轻作曲家肖松、卢塞尔、马尼亚尔的作品。1904年他领导国家音乐协会音乐会并担任里尔市大众音乐会的指挥。同年就任社会群岛音乐联盟的指挥，前后4年，为大众音乐会演出。年方30岁的柯尔托从此被公认为指挥家，成为当时法国音乐界出类拨萃的人物。

虽然柯尔托成了指挥家，但是原先的钢琴演奏活动并不因此而停止，1905年，他与小提琴家蒂博、大提琴家卡萨尔斯组成“卡萨尔斯三重奏组”，很快就名扬欧洲，成为首屈一指的三重奏小组，他们录制的贝多芬《大公》三重奏至今被尊为范本。1907—1919年担任巴黎音乐学院的钢琴教授，后来因为教育方针与校方相悖，又经常到欧美各国巡回演出，使教学受到影响，因而辞职。1919年与马里奥创办了著名的巴黎高等音乐师范学校（又译作“巴黎诺玛音乐学院”），自任校长。该校选聘了当时欧洲最优秀的音乐家担任教授，柯尔托本人也亲自兼课，并且每年举办钢琴讲座及教学演奏会，培养了大量的人才。柯尔托并非只是单纯的演奏家，他学识渊博，1920—1926年为了宣扬同代的法国作曲家，经常在报刊上撰写推崇德彪西、福雷、弗朗克、夏布里埃的文章；编订出版了肖邦、舒曼、李斯特、舒伯特、门德尔松、韦伯钢琴作品的“练习版本”。在每首作品前面，都附有技术练习和作品注释。他著有《钢琴技术练习的合理原则》、《法国的钢琴音乐》、《讲课记录》、《肖邦》等著作。此外，柯尔托还是一个音乐收藏家，拥有珍贵的乐谱手稿、书信、照片、古版本乐谱、钱币、

邮票等，根据他自己的分类目录，他的家藏音乐珍宝可出版多集，1936 年出版了第一集《15－18 世纪的音乐论文和理论文献》，可惜后来没有继续出版。他死后，遗留的珍贵乐谱手稿被大英博物馆、美国芝加哥大学和加利福尼亚大学图书馆、摩根基金会图书馆等单位收购保存。两次大战之间，他是世界上最优秀的钢琴家，是足以代表法国钢琴演奏艺术的巨匠。第二次大战德国占领法国期间，他丧失民族气节，与纳粹当局合作，出任傀儡政权职务，并且继续举行演奏会，1944 年被盟军逮捕。战后虽被释放，但被法国人视为“法奸”和不受欢迎的音乐家。晚年，虽继续演奏，由于记忆力衰退，在演奏中有明显的错音。1962 年 6 月 15 日柯尔托卒于瑞士洛桑。

柯尔托是一位浪漫主义者，他的演奏也可以说是具备了天才的技能，是具有法国、德国及东欧浪漫派风格的最后一位钢琴家。作为一个钢琴家，他对 19 世纪浪漫派音乐，尤其是肖邦的作品有着深刻理解；柯尔托的演奏总是带有动人的力量感。这种具有压迫感的力量，也成为演出时华丽表情的原动力。是由于他对于音乐那种近似以情为主的纯粹感觉美，以及他对于作品敏锐的分析，巧妙地把艺术综合起来。因此，仔细聆听他那深邃的表演，确实隐藏了不同的涵义，柯尔托精湛的演奏确立了巨匠的名声，使他成为伟大的艺术家。

柯尔托热爱肖邦的作品，他的演奏与肖邦作品的风格一脉相通。当时欧洲的听众刚刚从鲁宾斯坦那里获得一个全新的肖邦，一个充满激情的、波兰的肖邦；柯尔托又给他们带来一个高傲、清丽的法国肖邦。柯尔托在演奏肖邦作品时，向来重视传统方法，这种意图要比肖邦为了补救旋律线的单调而运用装饰音，以及用调性的转变来展示和声简便得多。除此之外，他的演奏也常把上声部的旋律与伴奏部的音型强弱反转对调，把音乐的内部构造引到

表面，别有趣味；或把反复音型的开头音强化，使之犹如巴赫的旋律浮现出来，完全采用对位法的效果来表现。这正是他彻底研究乐谱、熟知一切曲目的成果。他所校订的柯尔托版肖邦乐谱，都有非常绵密、详尽的指示。在他早期录制的肖邦钢琴作品唱片中，可以听出他那迷人的音色、清晰的分句、优美的抒情，显示出他对肖邦音乐作品风格的感受性。例如他在演奏肖邦夜曲之类的作品时，经常故意运用双手把和弦弹成近似分解和弦，把连音有意割断，以产生一种特殊的感染力。

柯尔托也是一位优秀的音乐教育家。他的学生中有许多后来成为著名钢琴家，其中有：哈斯基尔、利帕蒂、车尔尼—斯特凡斯卡、弗朗索瓦等。当他在指导学生时，绝不以自己的表现风格来强迫学生接受，所以他的门生的演奏也不走向单一的风格，而是倾向于多样的个性。柯尔托不但知道自己、知道他人，更是一位知道广大艺术世界的钢琴家。柯尔托一生在钢琴演奏艺术上的表现，至今仍然保持着很高的评价，所留下的唱片对后辈演奏家有着极大的启示。

推荐唱片：

肖邦：钢琴作品（EMI　CZS7 67359）

钢琴三重奏集（贝多芬、舒伯特、门德尔松、舒曼、海顿；EMI CHS 7 64057；蒂伯演奏小提琴、卡萨尔斯演奏大提琴）

威廉·巴克豪斯

本世纪德国最伟大的钢琴家、莱比锡学派的最后代表人物**巴克豪斯**（1884－1969）1884年3月2日生于莱比锡一个商人家庭，他的母亲酷爱音乐，当时的莱比锡是德国的音乐之都，尤其在钢琴方面，连续数代名师辈出，演化成莱比锡乐派，成为德国钢琴界的巨擘。又因当时大指挥家尼基什在此担任历史悠久的布商大厦（即“格万特豪斯”）管弦乐团音乐总监，许多大钢琴家经常慕名前来演奏。在这种良好环境的熏陶下，巴克豪斯幼年即显露出音乐才华。他6岁入莱比锡音乐学院，师从院长雷肯多夫。15岁毕业后到法兰克福去拜当时最著名的钢琴家尤金·达尔贝特（1864－1932）为师。达尔贝特是李斯特的弟子，既是钢琴家又是作曲家，在当时他演奏的贝多芬作品已有良好定评，但他从来不收徒弟。然而这次达尔贝特却对巴克豪斯另眼看待，特别拨出时间为其指导，并且专门向他传授如何诠释贝多芬作品，使巴克豪

斯获益匪浅。经他指教，巴克豪斯对贝多芬作品的精神实质有了深刻的认识。不久，巴克豪斯在伦敦登上舞台，一鸣惊人。伦敦历来是青年音乐家进军国际舞台的踏脚石，巴克豪斯在伦敦大获成功的消息很快就传到故乡。翌年，巴克豪斯回到莱比锡，在著名指挥尼基什指挥下与布商大厦管弦乐团合作演出协奏曲大获成功，被乐评界公认前途无量，从此开始了持续 70 年的演奏生涯。他不断到世界各国旅行演奏。1903 年，他与汉斯·里希特合作演出勃拉姆斯第二钢琴协奏曲。里希特是作曲家的挚友，曾指挥过第二、第三交响曲的首演，是勃拉姆斯的代言人，这次合作使巴克豪斯从此成为勃拉姆斯第二钢琴协奏曲最权威的诠释者。

1905 年，巴克豪斯以 20 岁的年龄被聘为英国曼彻斯特皇家音乐学院钢琴系教授，同年在巴黎经过激烈竞争，击败鼎鼎大名的巴托克，荣获闻名世界的鲁宾斯坦钢琴演奏奖。据说气得巴托克说了句“马才比赛呢”，从此再不参加任何钢琴比赛。不久，为了专心从事演奏事业，巴克豪斯辞去教职，成为职业钢琴演奏家，终身从事演奏活动。他的足迹遍及欧美与澳洲，前后举行演奏会达 4000 次以上。1912 年，巴克豪斯远渡重洋赴美国演奏，1933 年移居瑞士，1946 年，他加入瑞士籍，定居在与意大利相邻的卢卡诺。巴克豪斯是位音乐会演奏家，始终未离开过舞台。直至 1969 年 6 月，他在奥地利南部参加“卡伦登之夏”音乐节。26 日、28 日，他举行了两场独奏音乐会。但在最后一场音乐会中途，因心脏病发作被送进医院，于 7 月 5 在奥地利的菲拉赫以 85 岁高龄辞世。

当今世界上，像巴克豪斯那样彻底专心于演奏钢琴的或许绝无仅有。他没有留下什么作品，也没有致力于乐谱的校订，更没有指挥过乐团，基本上不染指室内乐，像他的恩师达尔贝特一样也不收徒授业。私生活方面更是烟酒不沾，生活严肃，一生只埋

头努力于演奏，甚至演奏曲目也仅限于适合自己风格的独奏及协奏曲。除了音乐与钢琴之外，他没有任何特别的嗜好，把全部精力用于钢琴演奏事业。自甘寂寞，做一个尽责的钢琴演奏家。

巴克豪斯的演奏风格气魄宏大，遒劲有力。自年轻时，即因其演奏具有男性宏伟的气魄，被誉为“键盘狮王”。他的演奏节奏均匀、表情清淡、段落分明、句法清晰。巴克豪斯卓越的技巧，并不单是敏捷精确的指头机械运动，而是表达音乐时不可或缺的技术。他在强奏时苍劲的击键，能产生出像交响曲般壮丽的音响，在弱奏时仍极为清晰冷峻，他巧妙的踏瓣更有独到之处。巴克豪斯在演奏时不论多么急快的速度，或多么微细的过门，绝不掉落音符。在这样卓越的技巧基础上，经常注入即兴的迷人美感，使他的演奏经常闪烁着精神的光辉。晚年渐入高龄后，他的演奏依旧洋溢着蓬勃的朝气。

巴克豪斯虽然长期寓居瑞士，又以维也纳为活动中心，但实际上却是继承德国正统派的钢琴巨匠，也是本世纪德国最伟大的钢琴家。演奏巴赫、莫扎特、贝多芬和勃拉姆斯等德奥系大作曲家作品，没有一位别的钢琴家，能比巴克豪斯更伟大。尤其是贝多芬和勃拉姆斯的钢琴曲，巴克豪斯的演奏，堪称盖世无双。他演奏贝多芬的作品时，会令人感觉到是有骨气的坚固音乐；弹奏巴赫及勃拉姆斯时，则是节奏明确富于表情，并且有独特的说服力。在莫扎特的作品中，也抒发纯真的音乐美感，雕琢出优异的音色来。而在贝多芬与勃拉姆斯作品的演奏中，则含有更深刻的魅力与成就。

他擅长揭示贝多芬、勃拉姆斯等德奥作曲家钢琴作品的精神内涵。他演奏的贝多芬钢琴协奏曲，无论是《皇帝》协奏曲宏伟的气势，还是第二协奏曲中莫扎特风格的谐谑曲，都处理得完美无缺。巴克豪斯在贝多芬钢琴奏鸣曲上的造诣无人能与之匹敌。他

是一位跟作曲家心灵打成一片的钢琴家，因此宛若只有作曲者的乐曲，而把自己隐退于幕后，不为人们察觉。聆听巴克豪斯弹奏的贝多芬奏鸣曲时，一定会忘掉这是钢琴家在弹奏钢琴曲，仿佛感到这时候，只有贝多芬的音乐在鸣响，很快就沉浸到浑然忘我的羽化境界中，巴克豪斯以他卓越的技巧、澄清明亮的音色、内在的优美，缓急滚转，如流水行云，完全把听众吸引到他的音乐世界里去了。

他 1967 年与伯姆指挥维也纳爱乐合录的勃拉姆斯第二钢琴协奏曲，是此曲最感人的演奏。两位大师忘我地投入到作品之中，出神入化地揭示出作曲家坚毅、冷静、淡泊的精神境界。当我们面对这旷古名演时，似乎脑海中巴克豪斯、伯姆、维也纳爱乐，甚至勃拉姆斯都消失得无影无踪，只剩音乐的精神实质紧逼思想之中，充满难以言传的感动。这种罕见的情景，说明演奏者的行为达了完美的理想境界。

他的演奏始终都在紧张感中流动着。初听他的演奏，往往会认为温柔性欠缺，只是率直地将音乐表现出来而已。但是，经过细听后就会发现，在伴奏的音型与有机的旋律相结合中，具有动机的运动、生成、发展，旋律的运动没有丝毫的粘滞，没有些微的朦胧不清。音乐始终保持着平衡，一点儿没有勉强的感觉。多次聆听他的演奏后，必定可以发现他的音乐是多么流畅。

他对弹性速度的处理极为谨慎，只在主观许可的限度之内调整速度，严格讲究句法，对于音的时值处理得很扎实，使旋律动机产生独特的澄明、硬质的细腻表情。巴克豪斯严格要求自己忠实于音乐，将音乐的内在意义很诚实、很真挚地表达出来。他是以自己的演奏为桥梁把作品的精神传达给听众，认为这才是自己的使命。因此，他的演奏一直忠实地以歌德的“艺术家要少说话，多创造”为信条。

这位作风严谨的艺术大师64岁之前却不曾录过唱片，1950至1954年，他录制了一套贝多芬全部奏鸣曲的单声道唱片，1958至1969年，历时11年，又重新录制，其中第29号可能是体力所限未及完成。因此目前市面上发行的这套CD片，其中第29号用的是当年的单声道版，但声音甚佳。在这套唱片中，巴克豪斯以悠然自得的心情，把贝多芬奏鸣曲一个个演绎出来。完全没有丝毫的做作，语句流畅，音响丰厚。他的演奏是那样专注、自然、真挚，充满崇高气质，把贝多芬作品中的雄伟感觉，很巧妙地呈现出来，是揭示贝多芬精神的典范。

巴克豪斯最后灌制的唱片是他去世前一周，1969年6月26日、28日举办两场音乐会的现场录音，其中第二张真实反映了老艺术家的献身精神。这是28日的音乐会录音，这场音乐会原定曲目第一首是贝多芬第十八奏鸣曲，但刚刚弹完第三乐章小步舞曲，老人即感心脏不适，两秒钟后，传来一个轻轻的声音："请让我休息一下。"随后是长时间的掌声。唱片说明书上写着：前排的观众看到，巴克豪斯的脸上流露出一丝痛苦，他艰难地扶着钢琴站起来，慢慢走回后台。过了一会儿，传来报幕员的声音，她宣布老教授身体不适，不能继续演奏贝多芬的奏鸣曲，以下改弹舒曼的《黄昏》与《为什么?》。接着是沉重的脚步声、钢琴的试音声。《黄昏》演奏得凄楚，带着几分无奈；《为什么?》清晰的问答，百感交集。这两首小品演奏得异常感人，好像老人已预感到这是他的"天鹅之歌"，台下已经有人在抽噎了。余音未消，已是掌声雷动。心力交瘁的巴克豪斯回到后台，憔悴的脸上已无半点血色，医生和在场的人都劝他不可再弹了。为报答听众一片掌声，老人喃喃地说："我还可以弹下去，我一定要弹下去，我的听众在等待着我，我怎么可以不弹?""哪怕是一小段舒伯特的《降a小调即兴曲》也好，我必须尽力去弹一弹。"强忍着心脏的剧痛，巴克豪斯

加演了《降 a 小调即兴曲》。开始弹得较慢，但是很潇洒；后半段速度比平时快，但显得沉重，似乎有些力不从心。好像他在尽力为自己 70 年的演奏生涯划上一个完美的句号。弹完这首曲子，老人离开了与他相伴 80 年的钢琴。这张唱片总长 27 分钟，它记录下巴克豪斯在音乐会舞台上最后的 27 分钟。这短短的 27 分钟，包含了他一生的辉煌。这张由 DECCA 公司录制的、仅有 27 分钟的唱片，堪称立体声时代最有价值的音乐会现场录音。

推荐唱片：

贝多芬：第四、第五钢琴协奏曲（DECCA　425 962；维也纳爱乐协奏，克劳斯指挥）

贝多芬：钢琴协奏曲全集（DECCA　433 891；维也纳爱乐协奏，施密特—伊赛斯泰德指挥）

贝多芬：钢琴奏鸣曲全集（DECCA　433 882）

勃拉姆斯：第一、第二钢琴协奏曲（DECCA　433 895；维也纳爱乐协奏，伯姆指挥）

勃拉姆斯：第二钢琴协奏曲（DECCA　414 142；维也纳爱乐协奏，伯姆指挥）

最后的演奏会（LONDON　POCL　265/6）

阿图尔·鲁宾斯坦

美籍波兰钢琴家**阿图尔·鲁宾斯坦**（1887－1982）1887 年 1 月 28 日生于华沙附近的罗兹一个波兰犹太人家庭。他 3 岁时即显露出音乐天才，被誉为神童。5 岁登台演出。幼年在华沙师从罗津茨基，后来被姐姐带到柏林，请著名音乐家约阿希姆听他演奏。约阿希姆对小鲁宾斯坦大为赞赏，称其日后必成大器，并与几位音乐家一起出资供他接受一流音乐训练。由当时德国最有名望的音乐教育家 H·巴尔特教授钢琴，布鲁赫教授作曲，R·凯恩教授音乐理论。从 10 岁开始，鲁宾斯坦就由约阿希姆指挥在柏林及欧洲各地演奏莫扎特等人的协奏曲。后来又随库塞维茨基一起到俄国旅行演奏。1904 年在巴黎举行独奏会；圣·桑听了他的演奏，赞誉他是“我所知道的最伟大的演奏家”。1906 年到美国，与费城交响乐团合作演奏肖邦的《e 小调钢琴协奏曲》。几天以后，又与纽约爱乐合作演奏圣·桑的钢琴协奏曲。3 个月里，在美国演出了 75

场，接着又到奥地利、意大利巡回演奏。1912年到英国举行独奏会，还为卡萨尔斯的独奏音乐会担任钢琴伴奏。第一次世界大战期间，因为他能讲八国语言，曾在盟军司令部当过翻译，此时经常在司令部内举办独奏音乐会，并曾与比利时著名小提琴家伊萨伊联合举行演奏会，为盟军募捐。1916至1917年到西班牙和南美洲访问，演奏了大量格拉纳多斯、阿尔贝尼茨、维拉—罗勃斯以及德·法亚的钢琴作品，1932年与波兰指挥家兼作曲家姆利纳尔斯基的女儿结婚。婚后定居巴黎，并退出舞台，闭门钻研。1937年赴美演出，技艺大为成熟，被舆论界公认为当代最杰出的钢琴家。二战爆发后全家定居美国洛杉矶，1946年加入美国籍。同年，由美国波兰裔犹太人社团出资，他组织成立了肖邦基金会，扶助青年钢琴家。1958年，阔别祖国20年之后，他回到波兰，受到家乡父老的热烈欢迎。1962年他在卡内基厅举行了10次演奏会，演奏曲目高达89首，全部收入捐赠给慈善事业。1966年，他举行了肖邦作品专题演奏会，演奏了肖邦全部钢琴作品。鲁宾斯坦虽然进入了老年，但是他的演奏与年轻时的演奏相比，不但毫不逊色，而且更能感动聆听者。他宝刀不老，演奏仍旧技术高超，既雄浑有力，又细腻柔婉，丝毫听不出迟纯和滞慢，令人惊叹不已。在他淡淡的表现中，凝聚了肖邦特有的气质与性格。

他精力旺盛，80多岁还能在演奏会上连续演奏3首贝多芬奏鸣曲。1976年4月30日，89岁的阿图尔·鲁宾斯坦在伦敦举行了告别音乐会，从此退出舞台，结束了他长达84年的演奏生涯。晚年的鲁宾斯坦双耳全聋，但他仍然离不开钢琴，每天弹琴自娱，他不需要听觉来帮助，他的音乐全部来自他的脑海，再从手指上传到琴键响出来。

晚年的鲁宾斯坦，护照上是美国公民，大部分时间住在巴黎。他音乐生涯开始的地方是德国，但是，自1914年以后，他从不在

德国举行演奏会。他说：“众所周知，这是一段很可悲的历史。人们可能认为我还抱着一颗极端的报复心理。可是事实并非如此。因为我一直热爱着我的勃拉姆斯、我的贝多芬、我的莫扎特，以及我的席勒、我的歌德和海涅。对于诞生这些人物的国家，又是我在那里度过漫长岁月的国家，我怎能抱着一颗憎恶或报复的心去谈论它呢？不，这样的事，是绝对做不出来的。我只是对于死去的同胞，抱着非常的敬意而已。如果我再到德国去，我的那些死去的同胞，将会做什么样的想法呢？”

为了表彰他对表演艺术的杰出贡献，美国政府授予他自由勋章，英国王室授予他二级骑士勋位。1971 年，他荣获丹麦年度音乐奖和法国的雷吉昂·德·努彭勋章，而荷兰皇室则赐予荷兰拿索骑士团的荣誉，并将一种新培植的郁金香命名为“鲁宾斯坦”。这是一种玫瑰色花瓣，有蓝色斑点的花，花茎相当硬朗，花期很长，即使经过两星期，其艳丽感也丝毫不会消退。1972 年，他又获得法国艺术院院士的头衔。1982 年 12 月 20 日，鲁宾斯坦以 95 岁高龄在日内瓦辞世。

不少出版物上记载着鲁宾斯坦生于 1889 年，关于这个讹误，鲁宾斯坦解释说：“关于 1887 年之经常被写成 1889 年的事，使我不能不想起某一件往事。年轻时，我在巴黎和俄国大使认识了。和他玩过桥牌后，发现护照遗失了，由于必须到外国旅行演奏，我向他表示必须弄到新的旅行护照。这位脸部扁平、在凹陷的双眼上挂着单片眼镜、具有小国君主般容貌的憨直人物，立即回答道：‘我会拿到明天的演奏会上给你，当作送你的礼物。’果然在第二天晚上，他就拿来一张有沙皇签名的外交官护照。为了不使记载发生错误，他就当面问我：‘生于何年？’由于我正好在兵役年龄，如果写上真正的出生年，很可能被抓回俄国去充军，于是就少报了两岁。此后就由于这张护照，使我再没有机会更正这个错误的

出生年份，于是演变到今日的误会。”

鲁宾斯坦不但是杰出的钢琴家，也是位杰出的室内乐大师，他与小提琴家海菲茨、大提琴家福尔曼以及后来的皮亚季戈尔斯基组成的三重奏组被冠以“百万美元三重奏”，是本世纪最伟大的合奏组之一。他还与“瓜奈里”四重奏组成员组成钢琴五重奏或四重奏组。

鲁宾斯坦是本世纪最伟大的钢琴家，他的足迹遍及世界，演奏曲目贯通古今。巴赫、莫扎特、贝多芬、19世纪浪漫派、德彪西、拉威尔、普朗克、齐曼诺夫斯基、斯特拉文斯基、普罗科菲耶夫和西班牙、南美作曲家的钢琴作品都是他节目单中的曲目，本世纪许多作曲家都为他创作过作品。这些作品大都需要高深的技巧。但鲁宾斯坦并非仅仅具有高超技巧，对钢琴演奏，他有独到的见解。他说：“用什么方法演奏主要取决于所表演曲子的重要性。有时，要求我们像作曲家本人那样把曲子的含义揭示出来，特别是那些不太重要的曲子。有些曲子是因为得到伟大演奏家的处理而身价倍增的。例如，莫什科夫斯基和李斯特都有一些可爱的作品，而李斯特演奏自己的作品则使作品大为生色；伟大的比利时小提琴家伊萨伊演奏出来的维厄唐协奏曲的效果比作品本身好得多；卡萨尔斯演奏福雷的《悲歌》，其美丽动人的程度使我痛哭失声。然而，当我们翻阅这些作品时，发现它们并不是重要的作品。另一方面，有一些曲子是我们尊敬的大师们、伟大的作曲家们的杰作，而我们仅仅被当作媒介物，当作使群众更好地理解作品的一个环节。我们必须把这些伟大作品所表现的东西传达出来，上天赋予我们的才能就是能把音乐的涵义传达给纯朴而无知的公众。我说的‘无知’是按法文的意思：只是‘我不了解’的意思，就是说公众不了解这个曲子，所以我们两方面都可以做工作：揭示出音乐的涵义及传达出音乐的表情。”鲁宾斯坦不只是个钢琴

家，他代表着音乐的概念。他像尊贵的君主，无论是对演奏的态度，对乐器的掌握，或对音乐的整体诠释，都已达到艺术的极致。

鲁宾斯坦的演奏强调乐曲结构。他说他喜欢弹成堆成块的音符，他比较感兴趣的是像贝多芬《热情奏鸣曲》末乐章、肖邦的《革命练习曲》和《d 小调前奏曲》那样大珠小珠落玉盘式的曲子，而不是要花功夫去把每个音都搞清楚的曲子。宁肯在个别音上失误而不愿在整体上发生问题。他说这种不因小失大的作法不应归功于他，那是老一代伟大钢琴家在他年轻时给他留下的深刻印象。他们都不像今天的钢琴家弹得这么谨慎细致。他对“今天这种谨小慎微的演奏”很不以为然。他说：“有的人总是谨小慎微，总是放不开，只想别漏掉某个音，别碰着旁边的音，别把邻近的两个音同时压下去。这是由于害怕弹得比自己完美的唱片更差的原故。他们差不多每个人都好像把鼻子贴近在键盘上，而且不断凝视着自己的指尖。他们一心一意小心不要弹错。他们并不使出全力，也不从头顶朝键盘弹下去。其实，这些枝节上的考虑都应该排除掉。勃拉姆斯经常误弹音符，可是他却充分弹响键盘。他是一位真正了不起的钢琴家，这是由于他是伟大的音乐家之故。只要他开始弹奏任何乐曲，必定全力以赴，能传达出全部的音乐境界。安东·鲁宾斯坦也是这样。由于自己的误弹，居然对新的协奏曲发出异论，这是多么令人寒心的讽刺。大家都说，我是钢琴家中的硕果仅存的误弹选手。这是由于我时常从上方用力击键的关系。人们由于过分期望弹得完美无疵，不想使音乐陷入危险境地。所以听众总是冷冰冰，热情不起来。……这个密集和弦是全曲的高潮吗？那么，为了需要，我就得把它‘砸’出来，弹错一两个音没有关系，主要是整体。要把正确的音乐形象传达给听众，若不如此，那我早在若干年前就被赶下舞台了，因为从数量上看，我可以算是弹错音的冠军，但公众对此并不在乎。公众主要是不能容忍对整

体的歪曲。”确实，我们在看鲁宾斯坦演奏钢琴的影片时，常常会看到他将手高举过顶，五指张开，向键盘重重砸下去。至于如何处理细节，他说：“我演奏每一首小曲子时都必定深入到它的细节里面去。假如我的演奏使你感到我在技巧上解决了问题，弹得很完整，很有布局，又觉得我是从不同的角度深入到每一首曲子里面，那我就很满意了。弹奏肖邦的经过句时，我用不同于舒曼经过句的感情和指法。每个艺术家在细致问题上各有不同。”

大多数演奏家在录音时，如果对哪一段不满意，通常都只重录不满意的部分，再由录音师进行合成编辑，这样比较省事。但是鲁宾斯坦非常重视演奏上的流畅，他在录音时，要求全曲或一个乐章一气呵成，如果有某个部分不满意，一定不厌其烦地重录全曲，不管要反复录音几次，只求速度及表情上有相同的安定感。因此，鲁宾斯坦的现场演奏与录音演奏感觉不出有什么差别，这是演奏家中少有的。由此也不难看出他对艺术的执著。

他的演奏有一点给人们留下很深的印象：在弹奏发展部之后的主题再现时，很多人都是突然而生硬地再现出来。而鲁宾斯坦总是在再现之前一小节来一个渐慢，这样主题进入时就感到非常自然流畅，和整体顺利地融合在一起。鲁宾斯坦在谈到他的这种处理方法时说：“实际上，我这样处理是有两点考虑和根据：第一、有一类作曲家，他们的灵感除考虑心中所要创作的曲子外，毫不考虑其他的一切，连舞台和听众也不考虑；第二、我的乐感所考虑的是把音符和乐谱背后的真正涵义表达出来。而那些钢琴家们可能就是照本宣科，所以在主题再现时就令人感到生硬而不流畅，也许他们还自以为是忠实于乐谱的记载呢。我的看法是，只根据乐谱弹奏是毫无意义的。把乐谱的内在涵义表达出来才有真正的价值。”

他的记忆力特别强。他说：“我弹琴时谱子在脑子里一页一页

地翻过去，我甚至看得见谱上咖啡的污迹。我对曲式学的知识使我了解曲子的框架结构，这也起了帮助记忆的作用。”和其他钢琴家比较起来，很多事在他而言是轻而易举的，他只要经过少许的练习，就能灵活巧妙地把自己的意念在键盘上呈现出来。

鲁宾斯坦有绝佳的对位感，在多数情况下，他是依靠自己的直觉。例如在演奏肖邦《B大调夜曲》结尾的和弦时，他总把这个和弦弹成大和弦而不按照权威版本上标记的小和弦。他说：“在我喜欢的德彪西编订的肖邦版本里，《B大调夜曲》的结尾是一个大和弦。肖邦的作品从出第一版起，作曲家就不断地对作品进行修改，包括他的学生编订的版本在内，肖邦学生们编订的分册也作了改变。我把《B大调夜曲》结尾弹成大和弦，因为我觉得小和弦不仅削弱了结尾的效果，也削弱了主题的效果。”

他特别擅长处理自由速度，他说：“自由速度也应该从本能和自然得来，假若你的本能里有正确的乐感，你的自由速度就是正确的。我记得听过卡拉斯女士演唱的《诺尔玛》，当时还不是她一生中最好的阶段。但是当她唱《女神》时，给予人们一种神圣的感受，我用称赞的口吻对我妻子说：‘她唱得就像弹钢琴一样。’这也是一个本能自由速度的例子。”

鲁宾斯坦特别钟情于浪漫主义作品，特别是肖邦的作品。作为肖邦的同胞，鲁宾斯坦是本世纪最权威的肖邦专家。他把丰富优良的知识反映在艺术上，使他在音乐上保有了光辉与键康。对鲁宾斯坦来说，肖邦的音乐基本上是快乐的，钢琴的声音是优美的，所以演奏起肖邦的音乐就得像肖邦。他不仅仅是在弹奏肖邦所写的音符，更是在再现这位作曲家的灵魂。在鲁宾斯坦之前，人们心目中的肖邦是个缠绵于花前月下、脆弱柔孱、无病呻吟的沙龙钢琴家；但人们听了鲁宾斯坦的演奏后却发现这纯属是对肖邦的误解。正是从鲁宾斯坦这里，人们第一次发现肖邦原来是一个

具有键康情感和高贵格调、作品充满生命活力和丰富内涵的伟大钢琴家。如今鲁宾斯坦和肖邦几乎成了同义词，鲁宾斯坦弹奏的肖邦被视为是“最正宗的肖邦”，并被冠以“真正肖邦代言人”的美称。他所演奏的肖邦，通常都具有极为平衡的效果，表情的自然性保证了音乐的真实感。他晚年的演奏，弹性速度已经使用到必要的最低限度，他的演奏创造了无比安定的艺术。这也是他的波兰血统使他唤起肖邦鲜明的音乐。他一生不断录制肖邦作品，无论是早期的单声道还是晚年的立体声录音都堪称肖邦钢琴作品演奏的经典文献。他淡淡的抒情，像是对着听众絮语，包含了种种无法表达的情思、憧憬、希望、幻想、伤感、辛酸、沉思……这些录音现已被数家唱片公司编辑成集出版。他演奏的圆舞曲节奏明快热烈，跳跃感极强，充满生活的情趣和生命的活力，那首《小狗华尔兹》虽然只有1分多种，但却活生生地勾画出小狗追逐自己尾巴那活泼有趣的动作；他手下流出的《军队》和《英雄》波兰舞曲，节奏庄重明快，情绪昂扬，朝气蓬勃，既充满阳刚之气，又不失柔美的诗情画意；他弹的《船歌》节奏飘逸，船桨击水之声隐隐可闻，水波荡漾之态历历可见，充满浪漫的情调；他演奏的《幻想曲》，把如歌的抒情主题表现得十分充实，柔美而又略带几分感伤，充满了对未来的憧憬和希望；而他演奏的肖邦《夜曲》更是无微不至，从他手下流出的旋律就像一缕不断的情丝，时强时弱，若有若无，如梦如幻，把人们带进一个遥远、宁静的冥想之国。那旋律不像是弹奏而出，倒像是从浩渺的时空中飘流而出，无比舒畅。

除肖邦作品外，鲁宾斯坦也是勃拉姆斯的代言人，自幼年在柏林跟随巴尔特学琴以来，他就一直深爱勃拉姆斯的音乐，他说：“当我弹奏勃拉姆斯的协奏曲时，我觉得我是世界上最高贵的人，因为我感到音乐的丰富、高贵、奇妙、崇高，我感到很骄傲。”晚

年的鲁宾斯坦累积了丰富的人生体验，他弹奏的《f 小调奏鸣曲》非常悠闲，具有史诗般的壮阔感觉，这是当代很多年轻的钢琴家所无法仿效的。面对勃拉姆斯少年老成写就的钢琴奏鸣曲，吐露出淡淡的抒情，听来自然流畅。行板乐章中，动机的起落变化很细腻，丝毫没有矫揉造作的痕迹。特别是 72 岁时灌录的《f 小调奏鸣曲》，具有一种令人忘却自我的年轻活力。在他演奏的 4 首叙事曲里，鲁宾斯坦以非常悠长的呼吸歌唱着，旋律线美得令人摒息。他 1954 年早期立体声时代与赖纳指挥芝加哥交响乐团合作录制的勃拉姆斯第一钢琴协奏曲，雄浑处八面威风，一派大将风度；婉约处缠绵细腻，充满诗情画意。

鲁宾斯坦不仅仅是个钢琴演奏家，更是个音乐家、艺术家。他说："我无视那些最出名的钢琴家的存在，音乐会钢琴家有什么了不起，不过是一个连续不断敲打钢琴的人而已。我是一个音乐家，我感到音乐在我心里的地位是非常崇高的。"

推荐唱片：

肖邦钢琴曲集（包括两首钢琴协奏曲、第二、第三奏鸣曲、19 首夜曲、51 首玛祖卡、4 首谐谑曲、4 首叙事曲、6 首波兰舞曲、24 首前奏曲、14 首圆舞曲等）（RCA 60822—2—RG）

勃拉姆斯：第一钢琴协奏曲（RCA 09026 61236—2；芝加哥交响乐团协奏，赖纳指挥）

柴科夫斯基：第一钢琴协奏曲（RCA 09026 61262—2；波士顿交响乐团协奏，莱茵斯多夫指挥）

柴科夫斯基：a 小调钢琴三重奏《纪念一位伟大的音乐家》（RCA 7768—2—RG；海菲茨演奏小提琴，皮亚季戈尔斯基演奏大提琴）

"卡内基厅精选"（RCA 09026 61445—2）

瓦尔特·吉泽金

法国钢琴家**瓦尔特·吉泽金**（1895－1956）1895年11月5日生于里昂，父亲是德国人，他的母亲据吉泽金自己说是德国人，但有很多文献说是法国人。父亲本来学医，后来对昆虫发生浓厚的兴趣而改为研究蝴蝶的特性。这对吉泽金有很大影响，使他也有相同的兴趣，并毕生以搜集蝴蝶标本为业余爱好。吉泽金在四五岁时即对钢琴发生兴趣，先是在一位教师的指导下学习，后来自己摸索，6岁时展露才华，能演奏舒曼的《幻想曲》。为了让儿子能一展天赋，吉泽金的双亲有意要他接受正统的德国音乐教育，所以在1911年他们迁回德国老家。吉泽金进入汉诺威音乐学院，在莱梅班上学习钢琴。1915年，举行6次独奏会演奏贝多芬32首奏鸣曲，1916年毕业。

刚一毕业，吉泽金就被德军征召入伍，但因为他的国籍不明，因此未被送往前线，而是在军乐队中服役。1918年退役后，他又

继续作为钢琴家而活跃在舞台上。这时候的吉泽金开始对新音乐发生兴趣，以积极担任作曲家新作品的初演而著称。1920 年 10 月他在柏林初次登台，组合了当时的新音乐为演奏曲目，演奏会受到多数评论家的称赞与好评，使当时只有 24 岁的青年钢琴家吉泽金受到专家与公众的注目。此后吉泽金的活动范围扩展到包括英国在内的欧洲各国。1926 年他在美国登台成功，跻身世界第一流钢琴家的行列。不过在他的自传里，他自认为 1937 年与纽约爱乐交响乐团演奏拉赫玛尼诺夫的第二钢琴协奏曲时，才算是真正尝到成功的滋味。

当时的德国正值纳粹上台，吉泽金对政治漠不关心，埋头于音乐演奏及蝴蝶标本的搜集与研究。所以纳粹夺得政权与第二次世界大战爆发后，他仍然继续在德国及其占领区内演奏。第二次世界大战结束后，他因协助纳粹的嫌疑受到盟军的调查，到 1947 年确定无罪，才又重新在国外演奏。1949 年吉泽金到美国巡回演奏，原定在卡内基音乐厅举行独奏会，因有人控告他在第二次世界大战中与德国纳粹政权合作，在群众的抗议下，不得不取消演奏会。经过在德国的联邦法院调查加以澄清后，1953 年才恢复了他的演奏权利。从去世前 9 年起，他就在德国的萨尔布吕肯(当时还在法国控制之下)开设大师班，并在电台录音。他录制的唱片有莫扎特独奏曲、贝多芬钢琴协奏曲和德彪西的钢琴曲等。临逝世前，唱片公司还约请他录制贝多芬全部奏鸣曲，可惜没有完成。

吉泽金体格魁伟，精力充沛，有惊人的记忆力。他的演奏日程安排得非常紧张，经常是刚刚在一个城市演奏完，立即搭乘夜车赶往邻国的城市，然后从早到晚不停的弹琴，晚上又搭飞机飞往另一个国家，过着夜以继日的生活。譬如他所录的巴赫全部 6 首《古典组曲》，那天他是从早上 6 点钟起就为学生授课至傍晚，然后赶到萨尔布吕肯电台的录音室，一口气演奏完 6 首曲子。繁忙

的活动缩短了他的生命。他1951年和1955年两次发生交通事故，都是由于不停的旅行所引起的。特别是第二次事故使他身负重伤，同车的吉泽金夫人不幸当场死亡。第二年秋天，吉泽金在伦敦感染肝炎，这使他长斯超负荷运转的身体彻底崩溃，终至一病不起，1956年10月26日在伦敦去世，终年61岁。他的自传《我是这样成为钢琴家的》1963年在威斯巴登出版。

吉泽金是有史以来最伟大的钢琴家之一。他的演奏感情丰富，自由节奏处理得有节制，分句清楚，触键准确，每个音都平稳而均匀。他的琴声带有相当高的安定感，强音感觉非常轻巧，弱音像静静水面上波纹的扩大，音色异常的澄清优美，演奏难以想象的生动。

他具有非常强的视觉和听觉记忆，我们这个时代可能没有人超过他。他是一个惊人的视奏者，能视奏出任何曲子。据说他甚至只读过一次谱就公开演奏，即使是新曲目也往往过目一次就能上台初演。学生们弹协奏曲时，他弹协奏部分总是不带谱子的，他还能凭记忆把任何乐句的左手部分弹出来。他是根据他的敏锐的听觉所感受到的音乐气氛而弹的，其效果远超过现在所有的钢琴改编谱。

准确性是吉泽金的艺术原则。他强调对作品的忠实性。主张演奏要忠实于乐谱、做正确的演奏，演奏只是“中间人”的作业罢了。他不在字里行间去找什么，他的任务就是准确地把音乐清楚地揭示出来：“按照作曲家所写下的、尽可能准确而优美地表现出来”。他说：“只要能正确地读谱就行了，这是必须做到的一点，但是，很多演奏者都未做到。”“作曲家对音乐的要求是什么，他自己非常清楚，不需要我们去改动他的任何一个音符。当你演奏别人的音乐时，你自己不应该说任何东西，不必诬蔑践踏大师们的作品。”

吉泽金把节奏的精确性放在很重要的地位上。例如，在《狂欢节》的开始，舒曼清楚地写出了两种不同的弱起：开始 6 小节的乐段和它的再现，是用八分音符弱起，以后 3 个 4 小节的乐段也是如此。但以后八分音符的弱起变成十六分音符了。很多艺术家没有把它真正地区别开来，然而吉泽金要求能听出这个区别。吉泽金的分句细致通畅，使旋律能贯穿起来，达到无与伦比的美感。对吉泽金来说，旋律是最本质、最主要的东西，他强调丰满的音色，以及一气呵成、川流不息、连绵不断的旋律的重要性。“旋律要立即优美地唱出来，要有一个既富歌唱性又能够持续而延长的音质，其他的声部都要很弱。”对优美音质的设想，是他的演奏重要的一个环节。他从根本上反对砸钢琴而产生的敲打式的音色。有一次，谈到一位著名的钢琴家时，吉泽金说：“是的，他弹得很好，但是音色则是我的更好一些。”他认为第一个音符经常是最重要的音符，是主题、动机、或乐句从之开始的音符，应该把它交代清楚，突出出来。他对他的学生们说：“要把这个音突出（指第一个音符），使那些不太熟悉音乐的人都能说：‘啊！在这儿’，从这一个音符起，事情就开始了。”

他坚信练习时一定要有音乐感。在贝多芬《降 A 大调奏鸣曲》里面，他强调说：“朗诵调的那一部分必须练习。”有一个学生对吉泽金说，他自己只作了技巧性的练习而没有注意音乐，吉泽金为此大为愤怒：“那有什么不同呢？难道每一个力度变化和细节不是与技术措施同时产生的吗？”

他特别重视踏瓣的应用，有特殊的踏瓣技术，有时根本不用踏瓣，有时又长时间踏住不放，因而常常产生不同寻常的效果。他经常提出少用踏瓣。他说：“踏瓣只是起到连接的作用，绝不要出现任何模糊不清、稀里糊涂的情况。少用踏瓣，连音要非常漂亮。”他认为莫扎特写钢琴曲时，还没有类似今天延音踏瓣那样的机件。

因此在演奏莫扎特时，他几乎完全不用踏瓣。而贝多芬也只是从他的《悲怆》奏鸣曲之后才开始用踏瓣，在这之前的曲子，可以完全不依靠踏瓣来造成音响效果。对《月光》的末3小节，他建议采取有特殊音响效果的踏瓣方法："头两小节加弱音踏瓣，一切都非常安静，几乎只像节拍器的效果；最后一小节时弱音踏瓣放开，琶音自下而上滚动，不要拖沓，不要渐慢。否则，会出现昏暗、呆滞的效果。"但是弹德彪西时，他却认为低音常常就是德彪西踏瓣记号。按照这一原则，若是和声不变，他常常会将踏瓣持续几小节甚至几页乐谱那样长。由于吉泽金灵敏透明的指触和细致的音色变化加上微妙的踏板控制，使他成为演奏德彪西与拉威尔钢琴作品的专家。他录制德彪西、拉威尔的全部钢琴作品曾获得过许多大奖。

吉泽金的演奏以巴赫、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦、勃拉姆斯及德彪西、拉威尔等作曲家的作品为主。吉泽金表情清淡，造形端正，任何乐曲他都可以驾驭，而且风格细腻。他绝不粗暴地演奏乐器，经常注意保持乐器优美的鸣响，能把优美的音乐洗练地表现出来，又不失去强大的张力，而且还要具有强有力的说服力。难得的是，这位德国钢琴家最拿手的是以诗情及想象力来演奏德彪西及拉威尔的作品，这与他生于法国有直接的关系。

由于受法国与德国音乐教育的双重影响，他的演奏曲目从古典到近代几乎无所不包，吉泽金弹奏巴赫时，非连奏的音色是古钢琴式的，而连奏时是风琴式的音色。他认为所有巴赫作品的力度记号都要按比例降一级，绝不要超过中强，因为当时的乐器与现在是不大相同的。声部的结构要经常保持清楚，因为巴赫的音乐要非常精致，要注意细致的差别，而不是要听众说："啊！这儿是渐强啦。"旋律必须有色彩，主要是由细致的分句得来，而不是依靠音色的变化。要把4个音一组的音型，细致的强音及模进等

等，都让听众听清楚。力度要有层次，要永远把节奏感放在自己的心里，并把它保持得像脉搏那样稳定。

他认为莫扎特的声音要很自然，像心情舒畅时那样，清晰是极为重要的，旋律线要保持干净而清楚，不能干巴巴的，而要非常连贯，把那些音持续下来。他对学生说："要经常有向前的感觉、优美的音色。旋律要干净、纯朴、富于表情，左手要十分轻、连贯而且平稳，不要用踏瓣、阿伯蒂低音持续，很连贯、很平稳而均匀。"

吉泽金认为贝多芬是一个古典主义者，到他创作的晚期才过渡到浪漫主义，而不是浪漫主义过渡到古典主义。勃拉姆斯是吉泽金喜爱的作曲家之一，他强调把勃拉姆斯音乐里的优美、痛苦和忧郁等方面表达出来。他所做的提示，至今仍对年轻一代钢琴家具有权威性。吉泽金认为舒曼的音乐应该与柔和、激动、充满表情这几个词联系起来。他的一个学生回忆说："我开始弹奏《升f小调奏鸣曲》，我想吉泽金是反对爆炸式热情的，因为我觉得他是精雕细刻和弱音（钢琴piano原文是弱的意思）的大师，但是从他抑制不住的愤怒和愈来愈响的狂叫声中，我的看法改变了。他迫使我进入一种'狂暴'的状态，以致我发狂般地砸起钢琴来。他似乎全然没有发现我发怒，而是在我把音乐的情绪全都倾吐出来时，他好像才感到满意了。"当学生们为他演奏《幻想曲》、《克莱斯勒偶记》和《狂欢节》等曲子时，上面这种情况并不罕见。

推荐唱片：

德彪西：前奏曲集Ⅰ、Ⅱ（EMI　CDH 7 61004）
拉威尔：钢琴作品（NUOVA ERATH121163/64）
莫扎特：全部钢琴独奏（EMI　CHS 7 63688）
巴赫：平均律钢琴曲集（DG　429 929）

威廉·肯普夫

德国钢琴家**威廉·肯普夫**（1895－1991）原名瓦尔特·弗里德里希，1895年生于德国东北部布兰登堡的尼特堡。父亲为音乐学校的校长，也是一位钢琴兼管风琴家，长他两岁的大哥后来也成了德国著名管风琴家。肯普夫出生后不久，由于父亲受聘担任柏林附近的波茨坦教会风琴手，所以肯普夫的幼年时代就在波茨坦度过。他开始学习风琴也是在这个时期。教他学习钢琴及音乐的首任教师便是他父亲，他幼年随父学习钢琴，9岁入柏林高等音乐学院师从汉斯·巴尔托学习钢琴，并随卡恩学习作曲。肯普夫的成绩突飞猛进，1916年起即作为独奏钢琴家登上舞台，1917年毕业时获门德尔松钢琴与作曲大奖，毕业后的演奏活动更是接连不断。几年后他又同时在柏林大学学习哲学与音乐史。1916年起开始作为钢琴家和管风琴演奏家在德国和北欧巡回演出，1917年举行钢琴独奏作品音乐会，节目有贝多芬、舒曼和勃拉姆斯的作

品。1918年，肯普夫作为钢琴独奏家与柏林爱乐乐团协作演出。此后30年，他的足迹遍及欧洲、南美和日本。

年轻时的肯普夫在技巧方面不是一流的钢琴家。触键时的运指不够灵活流畅，如果只以技巧来评价的话，当时德国第一流钢琴家应该是巴克豪斯，肯普夫也只能说是第二流而已。年轻时的肯普夫，有倾向于某种意图及感情的表现。像他这样一位钢琴家，照一般常识来判断，应该是在年轻时即对技巧有高超的磨练，就这一层的意义来要求，肯普夫所演奏的贝多芬作品给人留下稍有瑕疵的不良感觉。第二次世界大战中，他停止了一切公开演奏活动，很努力地从根本上来改正自己的弱点，50岁过后，才使钢琴技巧改善到理想状态，使之具有强劲的表现力。钢琴家演奏技巧因年龄的增加而衰退的例子俯拾皆是，但是像肯曾夫过了50岁后技巧仍日有精进的情形可以说是罕有的事例。进入老境的肯普夫，更是把钢琴演奏当作日常起居生活的重要工作。他的音乐也更为致密，把心中的理念变换为音乐的形象，因而使他的精神主义艺术更加高贵。原先容易流为主观艺术的他，经过磨炼，终于获得了更正规的格调。第二次大战结束后，肯普夫作为当代德国钢琴家的代表人物，受到人们的尊崇，成为贝多芬、舒伯特以及舒曼、勃拉姆斯钢琴作品的权威演奏家。

肯普夫1951年在伦敦登台演奏，1964年首次在纽约举行独奏会。他经常举行马拉松式演奏会，演奏贝多芬的全部钢琴奏鸣曲与协奏曲。他在世界各地拥有许多乐迷，他的重要性更加深了人们对他的印象，这可以说是他半世纪以来继续不断成功的演奏活动的收获。

肯普夫除了是一位名副其实的伟大钢琴家之外，也是著名的管风琴演奏家，1961年他在东京时曾以日本国歌的主题即兴演奏篇幅相当大的幻想曲，由于这首国歌的主题属于中国唐朝的雅乐

风格，不是一般欧美的和声结构，对西洋音乐家来说，即兴演奏必定有重重困难，而且即兴演奏必须把握创作的精神、音乐的法则及优异的风格感觉等要素，肯普夫能力之强由此可见一斑，因此他优异的钢琴演奏也就理所当然了。

肯普夫不但是位演奏家，还是教育家、作曲家。1924—1929年，他在斯图加特高等音乐学校担任校长并领导钢琴高级班。1931—1941年他与埃德文·菲舍尔、吉泽金在波茨坦暑期钢琴高级班担任教授。后来又多次在各地主持大师班，许多钢琴家都出自他的门下。1957年起他每年还在意大利波西塔诺的别墅主办“贝多芬音乐营”，主持贝多芬钢琴作品讲座，指导贝多芬音乐的诠释之道。在这些教学活动中，培养出很多著名钢琴家。他创作和改编了大量钢琴作品以及管弦乐作品与室内乐，编辑出版了舒曼钢琴作品选集。作为作曲家，他创作了歌剧、芭蕾舞剧、交响乐、室内乐、钢琴和管风琴的作品。著有《在繁星下，一个音乐家的成长》等著作。指挥大师富特温格勒就曾表示深深喜爱肯普夫的艺术，并在科文特花园音乐厅的演奏会上，把肯普夫所作的交响曲列为演奏曲目。肯普夫自1932年以来便是普鲁士艺术学院的会员，他在作为作曲家、风琴家、音乐学者各方面都是相当著名的人物。

他是当代德国最有代表性的钢琴家。他的风格也是融合了德国传统的演奏模式，朴实地把音乐弹奏出来。肯普夫虽然也严守传统的演奏样式，但是绝不只是单纯地继承，而是以自己的创造精神样式来消化传统，使之融为己有。肯普夫的演奏把古老时代的优良传统发展到今日。这种传统本质上是浪漫主义的，后来随着年代而抑制，终于形成和确立了今天德国最普遍的演奏样式。而这也正是肯普夫半个多世纪演奏生涯的轨迹。从肯普夫的演奏中，我们可以听到过去的声音及现代的音响。他的演奏曲目不很多，除贝多芬之外，要以巴赫、莫扎特、舒伯特、舒曼、勃拉姆斯为主，

罕有演奏肖邦作品的情形，可以说他是以维也纳古典派及德国浪漫派为主要演奏内容。肯普夫特别尊敬贝多芬，不只是喜爱他的作品，其艺术风格也是承自贝多芬。肯普夫的音乐是以具有与贝多芬作品相同的性格为基础形成的。他的技巧不受技术的拘束，而是作为演奏贝多芬音乐必备的强而有力的演奏功力。在维也纳的作曲家中，没有别人具有像贝多芬的音乐所构筑的性格，也就是说没有人能使自己的性格与作品的内在发展相一致。莫扎特与舒伯特的主题在于夸赞旋律本身的完美，贝多芬则不局限于此，对肯普夫来说，贝多芬就是他真实的音乐，他技巧上的改善也是以演奏贝多芬作品所要求的表现为依据的。

肯普夫的演奏哲理性强，深沉严谨，含蓄细腻，织体清晰，自然流畅，音色如歌，亲切高贵；擅长德国古典钢琴作品，被公认为当代贝多芬作品权威。他的演奏特点是分句和速度自然而合理，丝毫没有矫揉造作、追求外在效果的倾向。肯普夫的演奏洋溢着无限的表情，明快地表现出优异的音乐。他的演奏，在节奏方面有其独特的推进力及流动着生命感的速度法，以明快的句法使明暗对比更加细腻，起音也更加鲜明。但是，肯普夫绝不因此而有过度的表情。他所弹奏的钢琴，声音端庄、态度严肃，人人都能领会理解，特别是他对贝多芬的乐谱必先诚实地阅读、下工夫研究，把握作曲的精神及乐思。他对音乐结构上的理解具有德国人传统上的致密，沉潜于乐曲的内涵，并由此引出贝多芬浪漫的性格来。

他在DG公司录制的一批贝多芬钢琴作品一直被音乐界视为《圣经》。他两次与柏林爱乐乐团合作录制钢琴协奏曲全集，一次是1953年由肯彭指挥的单声道版，另一次是60年代初由莱特纳指挥的立体声版。前者虽是单声道，但当时的录音技术已相当发达，声音并不算差，肯普夫正值颠峰时期，柏林爱乐在肯彭棒下

魅力十足，与独奏势均力敌。立体声版则乐队显得有些松散。两套全集各有千秋，鱼与熊掌不可兼得。他录制的奏鸣曲全集被称为“钢琴新约全书”。他担任钢琴演奏的室内乐都是经典之作，包括与梅纽因合作的贝多芬钢琴、小提琴奏鸣曲全集；与富尼埃合作的大提琴奏鸣曲、变奏曲全集；与谢林、富尼埃合作的第1—3、5—7三重奏。

威廉·肯普夫1991年辞世。他的演奏生涯长达半个多世纪，获得了巨大的声誉，成为当代德国钢琴的代表人物，是继承德国19世纪传统的最后巨匠。肯普夫是德国最伟大的贝多芬演奏家，德国的钢琴音乐史可以说是从贝多芬开始，而把德国音乐传统的光辉，以贝多芬为中心在现代再现的正是伟大的钢琴家威廉·肯普夫。

推荐唱片：

巴赫：钢琴独奏作品（DG 435 744；小双张）

贝多芬：钢琴协奏曲全集（DG 435 744；柏林爱乐，肯彭指挥）

贝多芬：钢琴协奏曲全集（DG 427 237；柏林爱乐，莱特纳指挥）

贝多芬：钢琴奏鸣曲全集（DG 429 306）

贝多芬：钢琴与小提琴奏鸣曲全集（DG 415 874；梅纽因演奏小提琴）

贝多芬：钢琴与大提琴奏鸣曲、变奏曲全集（DG 423 297；富尼埃演奏大提琴）

贝多芬：钢琴、小提琴与大提琴三重奏（DG 415 874；谢林演奏小提琴、富尼埃演奏大提琴；缺第4首）

舒曼：钢琴作品（DG 435 045）

古伊奥玛尔·诺瓦伊斯

巴西女钢琴家**古伊奥玛尔·诺瓦伊斯** 1896 年 2 月 28 日出生在圣保罗附近的圣若昂达博阿维斯塔，是 11 个孩子中的第 9 个。她的母亲是个天生具有艺术气质的人，结婚前在教堂唱诗班唱圣诗，喜欢弹钢琴、唱歌，有一副美丽的嗓子。父亲是一个咖啡商，同时又是新闻记者。诺瓦伊斯从小就生活在一个充满文化气氛的家庭。她的兄弟姊妹全都具备音乐才能，但大多数都从事了文学。

还在很小的时候，诺瓦伊斯看到她的大姐学钢琴，就跟着练习开了。到 4 岁时，父母看她很有天份，就让她开始学习钢琴。她学得非常出色，常在幼儿园为同学们即兴弹奏，还写了一首圆舞曲，叫作《幼儿园》。这时的诺瓦伊斯已在圣保罗小有名气，到了该上一年级时，幼儿园不希望她走，就把她留下来，教她写字读书。7 岁时，在一个朋友家，她遇到著名钢琴教育家路奇·恰瓦雷利，恰瓦雷利弹出一些音来，让她在另一个房间听，以测试她的

听力。恰瓦雷利看诺瓦伊斯把每一个音都说对了，又听了她的演奏，就收下她作学生。恰瓦雷利和布索尼是同时代的人，在圣保罗培养了很多优秀的学生，是第一个在巴西教学生弹贝多芬全部奏鸣曲和巴赫全部平均律钢琴曲集以及所有古典派和浪漫派钢琴文献的人。他每年都要去欧洲一次，以保持和德国、意大利音乐的联系。这些无疑给了诺瓦伊斯很深的影响。8岁时诺瓦伊斯在圣保罗第一次公开演出，演奏了贝多芬的《C大调奏鸣曲》（华尔斯坦）等。

1909年，13岁的诺瓦伊斯受巴西政府资助到巴黎音乐学院去学习。她是报名的最后一天到达巴黎的，在388个考生中，她是最后一个报名的，再过两天就要进行初试。总共录取11人，外国学生只有两个名额。考试那天，她弹了巴赫平均律第一册《升C大调前奏曲及赋格》，李斯特、帕格尼尼《E大调第四首练习曲》，还有肖邦的《降A大调叙事曲》、舒曼的《狂欢节》的一部分，复试时又弹了叙事曲。当时主持考试的有福雷、德彪西、莫什科夫斯基和拉萨雷-列维。她的出色表现折服了考官，取得头甲头名。德彪西在一封信中还专门谈到她考试的情况。

由于恰瓦雷利的推荐，诺瓦伊斯进入当时享誉欧洲的莫利普教授班上学习。菲利普教授“是个非凡的钢琴家，一个很有趣的作曲家，一个神奇的、献身儿童的教育家。他是学生们的好朋友，他既纠正学生们的错误，又允许他们具有自己的个性和特点”。多年后，诺瓦伊斯如是评价她的恩师。

1911年，15岁的诺瓦伊斯以第一名的成绩毕业于巴黎音乐学院。最后考视奏时，她被指定视奏的曲子是安德烈·麦萨热的作品和肖邦的《F大调第二叙事曲》。当年她举行了在巴黎的首次音乐会。在巴黎，她多次参加莫利普的学生们的公开演奏。刚毕业又被邀请到伦敦去举行独奏会，独奏会后又在皇后大厅与著名指

挥亨利·伍德爵士合作演出了莫扎特的《d 小调协奏曲》。就这样诺瓦伊斯开始了她的演奏事业。

1915 年，诺瓦伊斯在纽约艾阿利安大厅举行了在美国的首次公演。当时里约有一个新闻记者——何塞·卡洛斯·罗德里格斯博士，他听了诺瓦伊斯的肖邦作品独奏会，决定请她到纽约举行独奏会。就这样，诺瓦伊斯在母亲陪同下跟罗德里格斯到了纽约。由于罗德里格斯博士和巴西驻华盛顿大使的关系，许多有影响的人都来听她的首次演出，其中有纽约《音乐之友社》的创办人兰莉尔夫人。演出后，兰莉尔夫人到后台来看诺瓦伊斯，问她这次独奏会后有何打算，诺瓦伊斯说："我准备回家。"她说："为什么要回家呢？你应该举行第二次独奏会。"接着的礼拜天，她就邀请诺瓦伊斯到她家去，为她举行了一个招待会，参加的都是一些艺术家和知名人士。后来为了表示对她第二次独奏会的支持，兰莉尔夫人买下了全部包厢票。这次独奏会后，诺瓦伊斯已有很好的社会基础。兰莉尔夫人为她找了一个经纪人，这位经纪人建议她三星期后再举行一次独奏会。这第三次独奏会仍然座无虚席。

诺瓦伊斯多才多艺，年轻时曾想当画家，因此在弹琴时常常想到大自然，把大自然的气氛和色彩渗入她的演奏中，她说："贝多芬的作品里不是充满了一切吗？他直接描绘了大自然。在他的《田园交响曲》里，你可以看到大自然的一切景象。"

1916 年，在诺瓦斯的纽约初演后不久，哈立特·布劳尔在她的著作《钢琴的掌握——和钢琴大师们的谈话》中写道："在诺瓦伊斯的表演中，技巧本身和艺术融为一体；没有困难的问题；一切都是顺理成章，天衣无缝，你可以想象若干串大大小小的珍珠，每一串都是精确的，一样大小，一样光洁圆润，一样完美，这就是她弹奏的音阶；她的滑奏像涟漪般在键盘上美丽而流畅地滚上滚下。在我的记忆中还没有哪一位钢琴家的手能像她的手那样自

如。她的和弦丰满而厚实，她的颤音像小鸟的歌声。听众为她对曲子的绝对控制所震惊，他们惊奇这个女孩子是从哪儿学来的这样完美无缺的技巧，更为她解释作品的天才而叹服，因为她是从乐曲的本质中摄取并探索出作品中的诗意和情感意图，用无法反驳的自信力和说服力把它们传达出来。”

1922年，古伊奥玛尔·诺瓦伊斯与巴西作曲家平托结婚，从此被称为诺瓦伊斯·平托夫人。

诺瓦伊斯的演奏优雅而带有诗意，充满高贵的气质。她从不曲解作品，也不炫耀技巧，她首先考虑的是遵照谱子的要求，尽力按照作曲家所写的去读谱，考虑作曲家所设想的弹奏效果。她说这是每个弹钢琴的人都应有的责任。关于技巧问题，她说：“在弹奏一首曲子时，我必须作好各方面的准备，但是和听众见面时，我就绝对不考虑技巧了，完全照我的感觉弹，完全排除一切先入为主之见，让我弹出我当时觉得是最好的东西。在把我们的乐感和实际表演贡献出来时，我们的思想应该广阔，灵感和直觉是艺术家最重要的品质。”

诺瓦伊斯特别擅长肖邦和舒曼的作品。在谈到肖邦和舒曼时，她说：“我读肖邦的传记，他太痛若了，有时令我边读边痛哭起来。我说：‘为什么这个可怜的人因为要使我们得到他的音乐而受这么多苦呢？’同时他也是一个快乐的人，因为有人说他有点儿自私，只喜欢自己。舒曼爱护他，赞赏他，但他并不关心舒曼。有记载说肖邦去世后，在他的遗物中发现了舒曼的协奏曲，还像舒曼寄给他时一样的包着，他竟不肯花点儿时间，也没有兴趣，连看都不看一下！

“听到这件事时，我为舒曼感到难受，因为我很喜欢舒曼宽大的心胸，我也为舒曼的生活感到伤心。啊！上帝！他头脑中的幻影给他多大的痛若和折磨啊！肖邦和舒曼生活里的痛若使我有许

多感触，因为作为艺术家，我们别无他求，全心全意扑在我们的事业上。当我有机会在伦敦和巴黎看那些非常好的演员表演时，我注意了他们是怎样扮演自己的角色的，我觉得钢琴家也是一样，我们是演员，但不知道自己是演员。”正是这种心灵的相通，在诺瓦伊斯录制的肖邦、舒曼中，我们常常能体会出一种女性和敏锐与同情。

诺瓦伊斯有摄影般的记忆力，她说：“我的记忆力主要靠听觉，然后我记住曲子的结构、和声、指法、以及可能记住的细节和要点。”她甚至有过只看过总谱，没在钢琴上练过就上音乐会去演奏这种经历。“有一次我接到菲利普先生的电报，要我在两周内把贝多芬的《第四协奏曲》弹出来，这个吩咐使我极度紧张，因此我只好带上总谱，利用在火车上的时间读它。从洛桑到米兰，又从米兰到巴黎，到了巴黎弹起来就很容易了。我也记不清是否先在钢琴上练过，但是当时对这支曲子，我已心中有数了。”

对待录音，诺瓦伊斯一向十分认真。她说：“我从来没有感到满意，录完一遍后我就十分认真地倾听它，假若我感到不满意，我就要求重录，但过了一段时间再听时，我又感到遗憾，因为觉得我应该把所有的一切都做得更好一些。艺术是无止境的，我们应该不停地改进。”

由于诺瓦伊斯对于巴西音乐、巴西与美国以及南北美洲之间文化交流所做出的卓越贡献，她获得巴西政府、美国政府以及一些国际组织的许多嘉奖。

推荐唱片：

钢琴协奏曲与返场曲（包括贝多芬第四、肖邦第二、舒曼钢琴协奏曲等；MOSS CDX 25501；维也纳交响乐团协奏，克伦姆佩雷尔指挥）

罗贝·卡扎德絮

法国钢琴家、作曲家**罗贝·卡扎德絮**（1899—1972）1899年4月7日生于巴黎。卡扎德絮家族是法国有名的音乐世家，3岁半时，祖父给他一把小提琴，被他打破了，他不想拉小提琴，他要弹钢琴。4岁时即由其姨妈、著名钢琴家玛尔蒙特的学生西蒙夫人开始教他弹琴，他跟他姨妈学到了很多的东西。对她来说，舒曼的作品是最好的音乐。她教给他如何弹奏舒曼。他跟她一直学到30岁。甚至成名后，仍然每年都到诺曼底乡间去弹给她听。他认为她是他真正的老师，她的教学非常奇妙。由于从小受家庭音乐环境的熏陶，他进步神速。

1911年他12岁时，有一次巴黎音乐学院的著名钢琴教育家杰梅教授听他弹琴后说："下学期你必须到音乐学院我的班上来。"所以，他于1911年10月就进入巴黎音乐学院，但只呆了9个月，因为他在1913年春天就获得了音乐学院钢琴一等奖、和声一等奖

和杰梅大奖。那时，他只有 14 岁。22 岁时，他担任了枫丹白露亚美利加学院的钢琴教授，并主持过高级班，后升为该院院长，他的学生中有一些后来成为著名钢琴家。1922 年起，卡扎德絮开始到欧洲、南美、北美等地巡回演出。1929 年到苏联举行独奏会，并与乐队合作了两场，1932 年与 1936 年再次访问苏联。在那里，他会见了肖斯塔科维奇、哈恰图良，还有钢琴教师中的奇才菲力克斯·布鲁门菲尔德，并在哈尔科夫的乡间会见了霍洛维兹的父亲。

1935 年卡扎德絮第一次到美国，演奏了莫扎特的第二十六钢琴协奏曲（加冕），指挥是汉斯·兰格。休息时，托斯卡尼尼到后台来问他第二年是否愿意跟他合作演出，曲目是勃拉姆斯的《降 B 大调第二钢琴协奏曲》和圣·桑的钢琴协奏曲。在这之前他从来没有弹过圣·桑的作品，他认为圣·桑当时是第二流作曲家，没有同意；大概就在这时，他找拉威尔谈了一次话（有关圣·桑的），拉威尔对他说："最好的钢琴协奏曲是莫扎特和圣·桑写的，不是贝多芬和勃拉姆斯的。"当指挥们注意到他第一次演奏圣·桑的《c 小调协奏曲》时——这是他第一次和托斯卡尼尼合作演出——他们纷纷与他签约，两年内只要求他弹圣·桑，甚至贝多芬、莫扎特都不要了，只要圣·桑。这真是对他的惩罚，因为他 15 年来从未弹过圣·桑。他第一次弹琴给拉威尔听是在巴黎。他弹了《绞架》，这是《夜之幽灵》中的一首。1922 年至 1930 年之间，他与拉威尔一道在西班牙、瑞士和法国巡回演出。他们总是用《鹅妈妈》作为开场曲目，拉威尔弹高音部分，他弹低音部分。

卡扎德絮还经常与小提琴家弗朗西斯卡蒂举行奏鸣曲演奏会。他们录制的贝多芬 10 首钢琴与小提琴奏鸣曲非常优雅，带有典型的法国学派风格。他还是一位作曲家，写了 6 首交响曲、7 首协奏曲，24 首钢琴前奏曲、2 首钢琴奏鸣曲和许多室内乐与声乐作品，几乎所有作品都由他自己担任首演。1940 年，在纽约爱乐

乐团的协作下，他与夫人加比·卡扎德絮演奏两个钢琴的协奏曲。1965年卡扎德絮夫妇与儿子、青年钢琴家让·卡扎德絮又与纽约爱乐乐队协作演奏了他创作的3个钢琴协奏曲。他曾获勃拉姆斯金质奖章和法国、比利时政府授予的荣誉勋章。1972年9月19日卒于巴黎。

卡扎德絮的演奏技巧辉煌，触键干净利索，富有力度变化，有法国钢琴学派特有的典雅与平衡感。他认为弹奏钢琴首要的是音质而不是技巧，平稳和均匀都是非常重要的。他以演奏莫扎特作品著称于世，对演奏莫扎特的颤音特别有研究。他录制的莫扎特晚期钢琴协奏曲优雅华丽，一直深受音乐爱好者青睐。作为法国钢琴学派的代表人物，德彪西与拉威尔的作品一直是卡扎德絮的保留曲目。他录制的拉威尔全部钢琴作品，曾得唱片演奏奖。

推荐唱片：

莫扎特：第二十一、二十二、二十三、二十四、二十六、二十七钢琴协奏曲以及双钢琴协奏曲(SONY SM3K465719；克利夫兰交响乐团、哥伦比亚交响乐团协奏，赛尔指挥；双钢琴由卡扎德絮夫妇演奏)

贝多芬：第一、第二、第三、第十钢琴、小提琴奏鸣曲 (CBS MPK 45683；弗朗西斯卡蒂演奏小提琴)

贝多芬：第五、第七钢琴、小提琴奏鸣曲 (CBS MPK 44852；弗朗西斯卡蒂演奏小提琴)

德彪西：前奏曲集Ⅰ、Ⅱ (CBS MPK 45688)

弗雷：叙事曲 (SONY SMK 47548；纽约爱乐协奏，伯恩斯坦指挥)

克劳迪奥·阿劳

智利钢琴家**克劳迪奥·阿劳**（1903—1991）1903 年 2 月 6 日生于奇廉，他的母亲是一位造诣很深的业余钢琴家，当母亲上课时小阿劳就在旁边很仔细地听，母亲美妙的弹奏触动了他弹钢琴的愿望，他就自学起来了，弹钢琴成了小阿劳惟一的、最大的愿望，胜过玩玩具。家里的人没法让他离开钢琴，连吃饭都得喂。以致后来，阿劳明确了他一生中所想干的事就只是弹琴了。最后，母亲终于同意了教他学习钢琴。他没有受过系统的读谱训练，自学认谱，以后开始视奏，在会识字母之前就会认谱，4 岁时就能凭视奏弹出贝多芬奏鸣曲的一个乐章。1908 年 5 岁时就举行了第一次独奏会，当时弹的曲子是肖邦练习曲、舒曼的《儿童情景》，贝多芬的《C 大调六首变奏曲》，还有一首贝多芬的《回旋曲》和李斯特的《安慰》。这一年他先后在奇廉与圣地亚哥登台演出。并进入圣地亚哥音乐学院师从帕奥利。不久，8 岁的阿劳在圣地亚哥正式

登台举行独奏会。

他的音乐天赋引起了社会的关注，两年后，智利政府提供他与双亲赴柏林接受完整教育的一切费用，让他的父母带着他移居德国，以便他能够受到良好的音乐教育。在柏林他遇到了著名钢琴教育家、施特恩音乐学院教授马丁·克劳茨（1853－1918）。克劳茨是李斯特的门生，莱比锡钢琴学派的传人。他非常欣赏阿劳的演奏，让阿劳住到他的家里，一直到他去世。在克劳茨长达6年的指导下，他的技艺大长，取得辉煌的成就。据他回忆，克劳茨曾要求他背谱移调弹奏巴赫所有的赋格曲。在此期间，他先后获得伊巴赫奖和霍兰德奖；并于1914年，在柏林登台举办了首演音乐会。从此开始了他的正式演奏活动。随后，他在德国和北欧的许多城市进行巡回演出，获得了一系列国际钢琴比赛大奖。这些成功使他蜚声国际乐坛，被誉为神童，得到各方很高的评价。当时欧洲各国许多著名指挥如尼基什、蒙克、门格尔贝格、富特温格勒等都与他共同演出协奏曲，阿劳的名声在当时可谓如日中天。1921年起他在南美、英国、北美，以及维也纳都有惊人的成功演出。1923年阿劳首次到美国，与波士顿、芝加哥交响乐团合作演奏贝多芬钢琴协奏曲。1925年，年仅22岁的阿劳，被聘任为施特恩音乐学院教授，他在那里一直任教到1940年。1927年获日内瓦国际钢琴比赛大奖；1929至1930年两次到苏联举行独奏会；1935年在柏林举行12次演奏会，演奏了巴赫的全部键盘作品；1936年又在柏林举行5次音乐会，演奏了莫扎特的全部钢琴作品；1938至1939年在墨西哥首都墨西哥城和智利首都圣地亚哥演奏贝多芬的32首奏鸣曲和5首钢琴协奏曲。1940年在圣地亚哥创建了一所钢琴学校，这所学校后来为南美培养了许多钢琴家。1941年阿劳携全家定居纽约，从事演奏及教学，并在伦敦及纽约举行贝多芬钢琴奏鸣曲演奏会。1952年伦敦BBC电台广播了他演奏的

贝多芬奏鸣曲系列演奏会。1947年起，他先后到奥地利、南非、以色列、印度、日本、布拉格、布达佩斯等地旅行演奏，誉满全球。1965年、1968年、1972年来过亚洲。1973年阿劳录制了贝多芬32首钢琴奏鸣曲的唱片，并指导贝多芬钢琴奏鸣曲的乌特克斯特版本的出版工作。1991年6月9日去世。

阿劳的性格比较内向，虽是南美人，却不像他的拉丁晚辈阿格里奇、弗雷雷等那样热情奔放。在他演奏的勃拉姆斯、柴科夫斯基等作曲家的作品中，常带有比较悲观的色彩。他的演奏含蓄内在，纯正严谨的古典风格与深刻的感情结合完美，并通过丰富的音色变化以表达作曲家的音乐构思。他总是尽一切可能去理解作曲家的意图，然后在这个基础上让想象力升华和飞跃。他认为解释作品这一概念是由两个方面组成的，一方面是服从作曲家的意图；另一方面是解释者的世界观和人格，在他对作品的认识中有血有肉地反映出来。这两者必须平衡起来。他经常说，处理和解释作品的关键是在作品所允许的范围内，把演奏者的想象力发挥到最广和最深的程度。把谱子当成神圣不可侵犯以致缩手缩脚、麻木不仁，或违背、不尊重作曲家的要求，这两者都同样是错误的。要以谱子为基础，音乐超越于音符之上，寓于音符之中，存在于音符的字里行间。音乐无所不在——甚至存在于休止符中，有时休止符中有更多的音乐。他认为不同作曲家的曲子应该有不同的声音。仅就力度而言：强、渐强、渐弱、特强，贝多芬和莫扎特或舒伯特的应有所不同。贝多芬的渐强比莫扎特的应该更强烈，更开放。同样的颤动方式不能既适合贝多芬又适合柴科夫斯基。

他认为在贝多芬的曲子中，美丽的音色并不像在肖邦、莫扎特或德彪西的曲子中那么重要。有时甚至觉得在某些地方不要把音色弹得那么优美，那么丰满。在某些时候应该具备奏出粗糙音色的能力，声音是为解释曲子服务的。例如贝多芬的第三十二奏

鸣曲结尾处的颤音，他说："若你只考虑到用美丽的声音去弹它，能得到什么效果呢?但是若你头脑中有一个宏观的构思和设计，一切美丽的声音都会随之而来了。""有某些东西不应该用美丽的声音弹——贝多芬和勃拉姆斯的作品在某些时候需要用粗糙而生硬的声音，然而，肖邦和德彪西的就绝对不能粗糙了。例如在'槌子键琴'奏鸣曲或是《迪亚贝利变奏曲》中就需要如此。"他说美丽的音色会更受到听众的欢迎，但并非主要之点，关键是你不要去迎合听众，而是要激发听众。他认为贝多芬晚期作品的音质必须是理性的，超凡入圣的。他的演奏是以澄明来处理乐句，自始至终干净俐落，一点儿也不松懈地来创造音乐，虽然厚重有力，但决不阴暗。而弹奏肖邦作品时又能把精神贯注在艳丽的旋律里，表现出多血质的性格来。

由于多年受德奥正统音乐教育，阿劳的演奏带有浓厚的德国风格。他以 19 世纪莱比锡乐派的钢琴演奏模式为规范，追求对音乐作品内涵的体验，就某种意义来说是属于比较保守的。对他来说，贝多芬及勃拉姆斯的音乐早已被确定为古典主义的。但他在弹奏这些作品时，并非没有注入新鲜的活力，相反地，他常能够把贝多芬钢琴曲的逻辑，率直地以自己内在的体验来变换。阿劳擅长贝多芬作品，特别是表现它的力量。在他的演奏中，强调并突出了贝多芬音乐中最茁壮、最有生命力的因素；把曲子的结构、主要的和声、以及音乐发展的趋向都显示出来了。他的演奏比起巴克豪斯或肯普夫，更能把传统的样式消化成自己演奏的风格。阿劳的演奏总是尊重乐谱上的提示，绝不随意变更。即使谱上没有一一标明的速度、高潮、乐句、强弱、旋律线的鲜明度，他也会处理得自然朴实，尤其是乐曲的分句，自然的乐句处理，弱拍与强拍的正确表现，称得上具有示范作用的明快。阿劳从来没有怀疑过要演奏的作品，甚至对这些作品非常满意。所以他的音乐显

出明朗的安定感，阿劳的演奏不会有令人怀疑的、不安的、神经质的声音出现，失败更是从未有过。他那澄明的乐句、明确的重音非常突出，动机、主题的转变都能更清楚地浮现。这样的演奏，只要对于乐曲有所理解的人，必能感觉到分析逻辑构造的乐趣，阿劳之所以受德国听众喜爱的道理也在这里。

阿劳有一双强有力的大手，是钢琴界著名的“铁沙掌”之一。他从不孤立地用手指的力量弹琴，总是把手臂和手指结合起来。首先从手臂的大动作开始，把手臂高高举起，全部重量自由下落，把整个手臂的重量落到坚强的手指上。黑键上也是如此，以取得宏大的强音效果。例如贝多芬C大调奏鸣曲第一乐章里所有的分解八度，以及发展部中困难的分解和弦，几乎没有人能把左手部分所有音都弹出来。演奏贝多芬《热情奏鸣曲》第一乐章时，他在弹奏那些困难而突然出现的和弦之前，每一次都要把手臂充分地举起，以获得充分的力量。这位钢琴家特大的手掌使他在弹琴时运转自如，奠定了富于安定感的演奏，尤其是厚实的手指弹出的明亮音色更是一大特征。

阿劳认为艺术家头脑里的音乐越多，就越能成为一个伟大的解释者。他说：当我在30年代开始演奏巴赫、贝多芬、莫扎特和舒伯特的全部作品时，我还希望进一步熟悉他们所有的音乐语言，不仅只熟悉他们的钢琴独奏曲，还有他们的室内乐、歌曲、歌剧、乐队作品以及一切一切。把某些独奏曲和室内乐或管弦乐作品相比较之后，它们就显得更明白易懂了。

阿劳视艺术如生命，一生反对商业演出。他说：“应该去打动听众，而绝对不应该只为自己演奏。但是，你首先应该明确，你并不是去讨好听众，而是把你必须给听众的东西给他们。——通过你的人格把作曲家所要传递的信息传给听众。首先应考虑到感动听众的作曲家的意图和作品的深刻含意，而不是表演。现在这

整整一代人混乱的原因是由于他们首先考虑如何取悦听众。当然，产生这种倾向的原因和现在整个音乐事业变成了一个庞大的商业结构有关。但是在你的解释和处理中，应该发展那种和商业倾向对抗的精神。商业和艺术是两条不同的道路。”

推荐唱片：

贝多芬：第五钢琴协奏曲（Ph. 416 215；德累斯顿国立交响乐团，柯林·戴维斯指挥）

贝多芬：钢琴奏鸣曲全集（Ph. 432 301）

贝多芬：钢琴与小提琴奏鸣曲全集（NUOVA ERAHR4570/72；西盖蒂演奏小提琴）

肖邦：钢琴练习曲集（EMI CDH 7 61016）

肖邦：钢琴与乐队作品全集（Ph. 438 338）

钢琴曲精选（Ph. 434 125）

鲁道夫·塞金

美籍钢琴家**鲁道夫·塞金** 1903 年 3 月 28 日生于波希米亚一个俄裔犹太人家庭里，其出生地埃格尔市当时属于捷克，现在划归奥地利。他的父亲是个歌唱家，并且会弹钢琴和拉小提琴。后来为养家糊口转而经商，并加入奥地利国籍，从此把自己的理想寄托在孩子们身上。他要求 8 个孩子每个都要选择一种乐器由他来教。在鲁道夫 4 岁时，父亲亲自教他弹琴。开始，父亲为小鲁道夫选了小提琴，但小鲁道夫嫌小提琴离耳朵太近，太吵，就选了钢琴。他的反应非常良好，进步很快，5 岁就能弹舒伯特的《降 E 大调即兴曲》。父亲看出他的天才，就送他去了布拉格。但布拉格音乐学院嫌他太小，没有收他。这时，著名的维也纳钢琴家阿尔弗雷德·格伦费尔德来到埃格尔附近的一座城市举办音乐会，父亲就领他去听。格伦费尔德是一位平易近人的钢琴家，塞金的父亲带着儿子找到他，听了小塞金的演奏后，格伦费尔德把他推

荐给当时维也纳最著名的钢琴教育家理查德·罗伯特。9岁的塞金在这座音乐之都不但学习钢琴，还随约瑟夫·马克斯与阿诺尔德·勋伯格学习乐理与作曲。塞金的钢琴方面的成长相当惊人。他12岁以独奏者的身份登台与维也纳爱乐合作演出门德尔松《g小调钢琴协奏曲》，被大家公认为天才少年。此后他为了继续求学，暂时拒绝公开演奏，1920年才又正式参与演奏活动。他的名望立刻在维也纳建立，被公认为是当代最优异的钢琴家，从而开始了演奏生涯。这时他巧遇著名小提琴家阿道夫·布施（1891－1952）。布施一听到塞金的演奏，立即兴奋地与他订下契约，聘请他为自己的钢琴伴奏，并把他带到柏林自己的家里。

他16岁与布施室内乐团合作在柏林举办全部巴赫作品系列音乐会，演奏取得很大成功，受到世界瞩目。但举办第一场音乐会时，只来了15位听众，其中包括舒纳贝尔。舒纳贝尔听了每一场音乐会，而且每次都要到后台来说一点儿令人愉快的或严肃批评的话。有时呆在那儿半小时甚至一小时，与塞金谈刚演出过的曲子，问他为什么要那样弹，问他是否考虑过用相反的办法是不是会更好一些等等。当最后一场音乐会举行时，已是全场爆满。音乐会结束时，全场听众长时间热烈鼓掌，要求他加演。布施把他推上前台，他问布施："弹些什么呢？"布施开玩笑说：《哥德堡变奏曲》。"他却当真弹了。弹完后，全场只剩下4个人：布施、舒纳贝尔、塞金本人，还有一位是爱因斯坦。在柏林获得成功后，塞金与布施合作举行奏鸣曲音乐会，演奏巴赫、贝多芬等人的作品，从此布施与塞金合作无间，广为世人所知。他们的演出成为欧洲最受欢迎的音乐会。当时录制的贝多芬10首钢琴与小提琴奏鸣曲具有典型的古典乐派风格，这些历史性录音现在已由EMI公司制成CD发行，至今仍是最有代表性的演奏录音之一。从他们的演奏中可以听到，塞金声音透明，表情规整，非常协调地配合着布施

的小提琴。1926年起塞金在巴塞尔音乐学院任教。1933年，他随布施赴美演出。两年后，两人由搭档进而成为翁婿。随着德国纳粹政权的诞生，作为犹太人的塞金在德国的活动亦告停止。1936年，他应托斯卡尼尼之邀赴美，与纽约爱乐乐团合作演出，并移居美国，1939年加入美国籍。同年被费城柯蒂斯音乐学院聘为钢琴系主任，以后一直在那里任教，1968年成为该校校长。1951年，他与布施兄弟在美国佛蒙特州的马尔波罗山谷创办了音乐学院与音乐节。现在，马尔波罗音乐节已成为世界上最重要的音乐活动之一。

塞金是本世纪最负盛名的钢琴家之一，擅长德奥系统古典音乐作品，他的演奏触键清晰、声音明亮、节奏平稳、深沉厚重，带有浓重的日尔曼风格。他演奏巴赫的作品线条层次分明，是演奏巴赫键盘作品的典范；而在演奏舒伯特晚期带有狂想性的作品和贝多芬的庄严雄伟气氛的作品以及浪漫主义后期如理查·施特劳斯的作品时，又弹得浑厚细致光采夺目。在演奏协奏曲中比较辉煌的段落时，常使听众感觉钢琴与乐队在强烈地对抗，“力拔山兮气盖世”，气势恢弘，十分“过瘾”。

他非常重视巴赫的作品。他说对音乐家来说，没有比深入研究巴赫的作品更重要的事了，这对钢琴家更有特别的效果。不能想象一个不想掌握巴赫钢琴作品的人会成为成熟的钢琴家。假若一个人弹过很多巴赫又研究过他的清唱剧——假若他是一个很有乐感的人——他就能探索出如何弹奏巴赫，至少是巴赫的大部分作品。他认为在钢琴上演奏巴赫应该处理得很高雅，力度从弱到强要有节制。有时会像古钢琴那样由一个键盘突然换到另一个键盘。有时会有巴赫自己写下的记号。在强奏内也可形成多种变化和色彩，但必须在整个力度结构的限度之内。

贝多芬的奏鸣曲也是他经常演奏的曲目。他特别注意通过稳

定的节奏来突出贝多芬作品的哲理性。他认为一切音乐的脉搏都应该是稳定而统一的，并具有一定的灵活性。他说："在《华尔斯坦》或《热情》奏鸣曲里，我觉得速度不统一是一种犯罪。我知道有许多音乐家认为速度应该有变化，但是我听到速度不统一的演出时就感到心烦意乱。这样的表演中也会出现美丽的瞬间，但是结果却像狂想曲一样，至少我觉得如此。最好的办法是把二者结合起来：必须严守速度，但又不能使听众感到呆板。要做到这点是不容易的。""自由的意思就是要用严肃、尊敬、一丝不苟的态度对待演奏。也就是说，要把自己的见解自由发挥出来，然而必须对作品忠实，绝对不能片面追求效果。"

在演奏舒伯特的奏鸣曲时，他特别强调舒伯特茁壮而富有生气的一面，接近贝多芬的一面。他认为歌唱性是舒伯特的慢乐章最共同的特点，因而他总是用很长的气息来得到较大的线条。

塞金对灌录唱片非常慎重。当年 CBS 公司灌录塞金演奏的贝多芬钢琴奏鸣曲全集，由于塞金一直抱着录音必须比现场更端正的目标，追求完美无瑕的演奏，以最严谨的态度来录音，对录完的部分从来不表示满意，因此这套唱片一直也没录完。

他多次录制贝多芬钢琴协奏曲，其中 1962 年 5 月在纽约与伯恩斯坦指挥纽约爱乐合录的第五协奏曲《皇帝》代表了他的典型风格。他的演奏庄严华贵，有王者之尊，是此曲经典录音之一。同样是与伯恩斯坦指挥纽约爱乐合作的贝多芬《合唱幻想曲》以及他弹奏的《迪亚贝里变奏曲》也是经典文献。他与塞尔指挥克利夫兰交响乐团合作的勃拉姆斯第一钢琴协奏曲汹涌澎湃，色彩绚丽，感情充沛。理查·施特劳斯钢琴与乐队的《滑稽曲》近年来日益受到钢琴家青睐，塞金 1962 年与奥曼迪指挥费城交响乐团合作录制的此曲至今无人能出其右。门德尔松的两首钢琴协奏曲是作曲家年轻时摹仿贝多芬风格的作品。塞金与奥曼迪指挥哥伦比

亚交响乐团合作的录音完美地体现了这种风格。

由于长期从事室内乐演奏，塞金在重奏方面成绩卓著。在强大的乐队面前显得生龙活虎的塞金，与他的合作伙伴却亲密无间。他与卡萨尔斯合作的贝多芬大提琴奏鸣曲虽是50年代早期的单声道录音，却是经典演绎。他对勃拉姆斯的室内乐作品情有独钟，录制了所有包括钢琴的重奏曲。他与布施兄弟、布达佩斯四重奏组等合录的勃拉姆斯三重奏、五重奏等，都是重要的音乐文献。勃拉姆斯称他的大提琴奏鸣曲为“钢琴与大提琴的奏鸣曲”，这个名称指明了此曲中钢琴的重要性，它不是作为一件伴奏乐器而存在，必须与大提琴处于平衡的地位。1982年，著名大提琴家罗斯特洛波维奇打算录制勃拉姆斯的奏鸣曲，尽管他此前从未与塞金合作过勃拉姆斯的作品，但凭着对塞金的了解，他毫不犹豫地选择了79岁的塞金。这次被罗斯特洛波维奇称之为“渴望已久的合作”，在唱片史上留下一张经典之作。勃拉姆斯的《情歌圆舞曲》是四手联弹伴奏的四重唱，非常抒情、动听。1960年马尔波罗音乐节上，塞金与弗莱舍尔为瓦伦特等人伴奏在CBS公司的录音是不可多得的大师级演奏、演唱。

推荐唱片：

贝多芬：第五钢琴协奏曲（SONY CBS SMK 47520；纽约爱乐协奏，伯恩斯坦指挥）

贝多芬：第三十、三十一、三十二钢琴奏鸣曲（DG 427 498）

贝多芬：《迪亚贝里》变奏曲（CBS MPK 44837）

贝多芬：钢琴与大提琴奏鸣曲、变奏曲（CBS MPK 46725、45682；卡萨尔斯演奏大提琴；单声道录音）

勃拉姆斯：钢琴与大提琴奏鸣曲（DG 410 510；罗斯特洛波

维奇演奏大提琴）

勃拉姆斯：第一钢琴协奏曲（CBS MK 42261；克利夫兰交响乐团协奏，塞尔指挥）

勃拉姆斯：圆号三重奏、情歌圆舞曲（CBS MPK 46448）

门德尔松：两首钢琴协奏曲（CBS MPK 45690；哥伦比亚交响乐团协奏，奥曼迪指挥）

理查·施特劳斯：滑稽曲（CBS MK 42261；费城交响乐团协奏，奥曼迪指挥）

弗拉基米尔·霍洛维兹

美籍乌克兰钢琴家**弗拉基米尔·霍洛维兹** 1904 年 10 月 1 日出生在基辅一个犹太家庭，父亲是位有很高艺术修养的工程师。他家环境很不错，有个丰富的藏书室，霍洛维兹从小就阅读了很多经典书籍，接触到各种音乐。他 3 岁随母亲学弹钢琴，6 岁开始接受正规训练，进入基辅音乐学院在塔尔诺夫斯基班上学习。7 岁即举行独奏会。除在基辅音乐学院的课程外，母亲也送他到普通中学上学。在家时，他与母亲一起四手联弹各式各样的音乐，包括交响乐、歌剧、室内乐等，因而霍洛维兹从小就熟悉各种乐器的曲目，甚至不必看谱就能弹奏意大利、法国、德国和俄国的歌剧。

他有个钢琴家兼音乐学者的叔叔是斯克里亚宾的门生，毕业于莫斯科音乐学院。（在一次钢琴比赛中霍洛维兹的这位叔叔因是犹太人而遭到歧视，斯克里亚宾因此离开音乐学院，以后两人成了莫逆之交。）有一次，霍洛维兹的叔叔对斯克里亚宾提起他有个

后辈相当有才华，希望斯克里亚宾有空可以听听他演奏。于是，11岁的霍洛维兹就被引荐给这位大音乐家。斯克里亚宾听了他的演奏后对他母亲说："您的儿子将来一定会成为钢琴家的，但您必须让他接受全面的教育，不能只懂音乐，生活的各个层面都要接触。艺术的范围很广，除音乐外还有绘画、文学甚至哲学。只有这样，他才能成为有深度的音乐家。但是，无论如何，他一定会成为钢琴家的！"这位前辈为霍洛维兹指引了一生的道路。1921年，霍洛维兹从基辅音乐学院毕业，在哈尔科夫举行了15场音乐会，从此声震乐坛。随后他又投入布鲁门菲尔德（1893—1975）门下深造。布鲁门菲尔德是位杰出的钢琴家，不过当霍洛维兹去拜师的时候，他的右半身已经麻痹了，所以并不能弹很多曲子。但他教出来的学生都是很有成就的。除霍洛维兹外还有吉利尔斯、里希特等。在霍洛维兹的老师中，对他影响最为深远的就是布鲁门菲尔德。布鲁门菲尔德是安东·鲁宾斯坦的学生和最得力的助手，也曾追随柴科夫斯基学作曲。虽然霍洛维兹出生之前鲁宾斯坦就已经过世了，而且也没有留下录音，但布鲁门菲尔德对于他的演奏却如数家珍。因此，霍洛维兹也可以说是得到了安东·鲁宾斯坦的真传。

霍洛维兹年轻时，最想当的是作曲家。但"十月革命"的爆发改变了世界，也改变了他的理想。1921年他从基辅音乐学院毕业后，为了谋生，必须经常演奏。1922年，他在叔叔的陪同下到哈尔科夫举办独奏会，到了会场，他大惊失色，因为容纳上千人的大厅，只坐了不到五分之一的听众。而据售票员说，其中大部分还是领了免费入场券，想避一避外头的风雪。霍洛维兹面不改色，从容弹完，听众深受感动，起立喝彩良久。叔叔高兴之下，打出应多数观众要求加演一场的广告，结果听众纷纷购票入座；会后霍洛维兹声名大噪。到1922年6月为止共在哈尔科夫举行了15次演奏会，此时的演奏报酬是面粉、白糖、鱼肉之类，令霍洛

维兹觉得自己可以负起养家的责任。那时他知名度不断提高，并结交了不少朋友，其中以来自敖德萨的小提琴家米尔斯坦最为重要。两人当时不但组成室内乐团到处演奏，还成为终身挚友。米尔斯坦回忆1921年冬天，霍氏兄妹俩邀他到家中小聚，霍洛维兹弹奏一些自己改编的交响曲及歌剧，真是既惊且喜，赞叹说："霍洛维兹把瓦格纳的歌剧《诸神的黄昏》全背熟了，才17岁便有如此深厚功力。这人真是炙烈如火。他确实是一团烈火，光芒四射，老天，他把琴弦都弹断了。"

1924至1925年，他在基辅、莫斯科、彼得堡举办了23场音乐会，在彼得堡，他连续演奏了11场，曲目都不重复。由此霍洛维兹在国内外赢得了巨大的名声，从此奠定了职业钢琴家的生涯。霍洛维兹回忆初到列宁格勒的光景时说："由于各地音乐会演奏成功，父亲带我到列宁格勒，设法能与交响乐团一起演出钢琴协奏曲。父亲去见这个乐团的首席小提琴手柴特林，并告诉他说：'我的儿子是优秀的钢琴家，请相信我，请让他与您的交响乐团一起演出拉赫玛尼诺夫的第三钢琴协奏曲。'由于父亲的语气很自信，柴特林也认为这是个好主意而答应下来，于是我便首次获得与交响乐团演出拉赫玛尼诺夫第三钢琴协奏曲的机会，结果大获成功。使得那一年冬天，在列宁格勒一口气开了23场音乐会，共演出近200首曲子。"

当时的霍洛维兹，外型酷似肖邦，加上演奏时所表现的强烈震憾力，在列宁格勒成为无人不晓的风云人物。有很多年轻女孩子，自愿以打扫音乐厅来交换听演奏会的权利。当时还有一个由8名少女组成的正规啦啦队，队员全部身穿绿衫，故以"绿女团"而闻名。事隔60年之后，有记者访问了当时8人之一的莉迪亚·朱可拉女士，她笑着说："为什么用绿色？我已记不清了。当时大伙儿选定霍洛维兹为崇拜的对象之后，便决定要有点儿特殊的标

志，以示识别。因当时俄国诗人马雅可夫斯基有个穿黄衫的啦啦队，我们8人醉心音乐，为之若狂，便决定以绿衫为代表。买不起夹克，只好从老祖母的旧衣上撕下绿色布条，自己缝到背心上去。每次霍洛维兹举行音乐会，我们必到，身著绿衫，与众不同，大家一看，就知道我们是他的啦啦队。"

早在1924年，霍洛维兹的名声刚刚传开，音乐经纪人亚历山大·马洛维契就物色上他，预备介绍他到欧洲演奏。1925年秋天，霍洛维兹申请出国演奏没有获得批准。父亲想出以要到德国科隆拜舒纳贝尔为师之理由，再度申请，获准为期半年的许可护照。他靠演奏已积蓄了1500美金，想自行再赴其他国家打天下，但当局只准携带500美金出境，经纪人马洛维契教他把多出来的钱藏在鞋子里。多年后，想起亡命出境的情形，霍洛维兹余悸犹存，他说："到了边境，我不禁紧张起来，面色苍白，心想，藏在鞋里的钱一定会被搜出来。当士兵检查护照时，我吓得浑身哆嗦。检查了好一阵子，士兵狠狠地盯住我说：别忘了祖国。谁知道，如此一出国境，整整60年后，我才再度光荣地回国。"

离开俄国后，他开始了在欧美的演奏生涯。先到德国，他从早到晚不停地参加各种音乐会，也听过理查·施特劳斯指挥。他在柏林的第二场独奏会曲目是李斯特与布索尼(意大利钢琴家)的改编曲《费加罗幻想曲》，还弹了许多肖邦的曲子。当时舒纳贝尔也在场，散场后，他对霍洛维兹大加赞赏。随后，霍洛维兹去了汉堡，开了3场叫好不叫座的音乐会后，一天下午霍洛维兹和马洛维契到附近的动物园消磨时间，傍晚，拖着冻饿疲倦的身子回到旅馆门口，他看到当地的经纪人正迫不及待地指手划脚，以快速的德语讲些霍洛维兹一句也听不懂的话。原来这位经纪人已找了他们整个下午，因为预定当晚和管弦乐团合奏的钢琴家在预演时突然生病，请求霍洛维兹代替登场。马洛维契大叫："这是你生

命中的大好机会，怎么样？”又冷、又累、又很久没有弹过协奏曲的霍洛维兹，犹疑地问：“演奏会什么时候开始？”“乐团已开始演奏交响曲了。”“好吧，柴科夫斯基第一钢琴协奏曲。乐团能否演奏这个曲子？给我一杯牛奶。”霍洛维兹一狠心做了决定，并提出吃的请求。经纪人电话联络，确定乐团能演奏这个曲目后，霍洛维兹冲入房间穿衣、刮胡子，心里想了一下乐曲。当 3 人赶到音乐厅时，指挥尤金·帕布斯特正好结束交响曲的演奏。进入休息室了解状况后，他翻开总谱，对霍洛维兹以法语提示了他的处理与进行速度。霍洛维兹只是不断地点头，用仅有的几句生硬的德语说着：“是的，先生，是的，先生。”出场后，音乐在开头雄浑的铜管乐器之后，霍洛维兹在键盘上弹出有如破裂般的强力和弦，指挥吃惊地回过头。第二句三个和弦过后，他跳下指挥台，走向钢琴，不相信地注视着霍洛维兹的手，脸上满是惊疑的表情，手跟着霍洛维兹的拍子挥着指挥棒，直到第一乐章结束。此后全曲均由霍洛维兹控制全局。当演奏结束时，所有听众起立，歇斯底里地叫着，指挥帕布斯特更是不停地拥抱着霍洛维兹。整个音乐厅几乎被激动的听众掀翻。乐评家报导：“自从汉堡发现卡鲁索之后所不曾有过的热烈情况。”从此，欧洲各大都市纷纷热情地拥抱这位充满传奇色彩的年轻钢琴家。

紧接着，霍洛维兹又征服了巴黎，在巴黎，他曾连续演出 5 场。1928 年，有位美国的音乐会经纪人在巴黎听了他的演奏，和他签了在美国巡回演出的合同。他在美国的第一次登台是在卡内基厅与比彻姆指挥纽约爱乐合作演出柴科夫斯基第一钢琴协奏曲，乐曲开始之初，乐团的速度较慢，霍洛维兹很机灵地在钢琴出现时，立刻带到他所要的速度，以充沛的热情竟冲在乐队前面，指挥风格稳重的比彻姆被远远甩在后头，苦苦追赶，尽量配合，这是一场令人震惊的表演。当时的《纽约时报》评论道：“我已经很多年

没见过一个钢琴家能让纽约的听众激起如此热烈场面。他用狂风暴雨式的技巧，诠释这首柴科夫斯基的协奏曲。他的音乐有如暴徒对暴徒的呐喊，那是野性的咆哮，还是野人的击鼓？还是年轻俄国小伙子充满兴奋，以浑身的力气、中气十足、速度飞快地敲键？实则这几种成分都有。总之，那是键盘热烈冒烟的演奏。”青年霍洛维兹桀骜不驯、个性鲜明的表演征服了美国听众，休息时间听众们仍不断地鼓掌，要他再站到舞台上去。这次表演所引起的轰动是纽约音乐史上罕见的，霍洛维兹被称为“东方旋风”。拉赫玛尼诺夫也出席了这次演奏会，但他不喜欢霍洛维兹的演奏。他对霍洛维兹说：“你的八度音非常快，非常大声，不过我告诉你，这样没有必要，不合音乐需要。”当霍洛维兹解释理由给他听后，他笑个不停。

霍洛维兹到美国的第二天（1 月 11 日登台前一天），就去拜访拉赫玛尼诺夫。因为布鲁门菲尔德在 1922 年即曾写信给拉赫玛尼诺夫：“从 1918 年 8 月到去年春天，我有一个极具天赋的 17 岁学生霍洛维兹。他对你及梅特纳的音乐极为仰慕，他在基辅音乐院的毕业演奏会上，弹奏你的第三协奏曲及《降 b 小调奏鸣曲》，表现非常杰出。”在 1917 年拉赫玛尼诺夫离俄前，曾答应听小霍洛维兹弹琴，但当霍洛维兹照约定时间到旅馆时，拉赫玛尼诺夫早已坐火车离开了，原来他最恨去听那些所谓天才儿童的演奏，但又不会拒绝别人，只好逃之夭夭。这一次却不相同，两人见面不到 10 分钟，拉氏便主动弹给霍洛维兹听，两人从此成为有如父子般的关系。后来决定 2 月底要演奏拉氏第三钢琴协奏曲；在音乐会之前，拉氏自愿为霍洛维兹在纽约史坦威钢琴公司地下室弹管弦乐部分。拉氏 4 首钢琴协奏曲中，虽然第二首 c 小调最通俗而著名，第三首却是最有内容，但音乐与技巧像恶魔般的纠缠。可是这首霍洛维兹 15 岁便已熟悉的曲谱，如今弹来更是得心应手。拉

氏看到他的弹奏，彻底地吓了一跳，听得目瞪口呆，形容说“他把整个曲子吞了进去”。

指挥大师托斯卡尼尼很快意识到这位年轻人的天赋并邀请他与自己合作。1933年，纽约爱乐举办贝多芬系列音乐会，托斯卡尼尼邀请霍洛维兹担任钢琴协奏曲主奏，两位大师于1933年首次在一起演奏贝多芬的《皇帝》钢琴协奏曲，从此开始两人的长期合作。在排练中霍洛维兹认识了托斯卡尼尼的女儿温达，温达曾于两年前欣赏过霍洛维兹的音乐会，深为他的英俊容貌与充满才气的琴艺所吸引，两人经常躲在角落用法语交谈。持续8个月的爱情追逐后，他们在1933年圣诞节前宣布结婚，这转变了霍洛维兹一生的生活与事业。自从离开俄国后，他几乎完全依靠身兼秘书、侍卫职责的经纪人马洛维契及少数朋友，他喜欢离群索居。在几年前接受访问时他曾宣称：“婚姻与事业是格格不入的，若要成为伟大的艺术家，必须抱独身主义。”他也曾向朋友透露说，“女人就像累赘，我的未婚妻除了评论我的演奏外，别无所长。”但是朋友们都觉得他需要一个人照顾，以取代他失去的家庭。不久两人结婚，霍洛维兹成为托翁的乘龙快婿。温达是最好的心灵安定剂。往后的生活中，无论是旅行演奏，甚至接受访问，一定有她在旁，直到霍洛维兹1989年逝世为止，她都扮演他的伴侣、侍从和第一乐评人的角色。

婚后，霍洛维兹与托斯卡尼尼的接触更多，给他的艺术观带来转机，所有的音乐会有最严厉的托氏父女两人的乐评，促使他不得不放弃以往成功至上的夸张弹法，改以加深音乐内在表达方式。在此压力之下，他于1936年毅然决定退隐潜修，以便改造自己。经过3年的潜心研究及休养后，他于1939年在法国巴黎东山再起。此时，除了保持原有技巧雄风外，他演奏得更清晰、更成熟，慢板部分更柔美，有了深刻的内省。他的演奏风格逐渐开始

具备巨匠的风格，从他的录音中可以听出他逐年的成长。每差10年以上，就有很大转变，这是霍格维兹与其他著名钢琴家最大不同的地方。1944年，已定居在美国的霍洛维兹加入美国籍。1949年，他在哈瓦那举行巴伯为他而作的钢琴奏鸣曲的首演音乐会。

霍洛维兹曾多次从舞台上隐退，最长的一次是1953年至1965年，他以神经系统受到损伤为由，整整12年不在听众面前露面。在这十余年里，他潜心研究了克莱门蒂的作品并教了几个学生，录了一部分唱片。由于没有遇见真正的可造之才，抑或他在教学方面乏善可陈，除了跟他学过3年的贾尼斯、短期学习过的格拉夫曼之外，霍洛维兹并未培养出什么一流的钢琴大师。1965年5月9日，霍洛维兹在纽约卡内基厅重返舞台，举行了一系列音乐会，成为当年乐坛第一盛事。复出后的霍洛维兹风格、曲目均有所改变，他越来越专注于拉赫玛尼诺夫、斯克里亚宾、肖邦、李斯特的作品；到了晚年，他又迷上了莫扎特，在最后几年里录制了3首莫扎特奏鸣曲。听他弹莫扎特感觉十分新鲜，因为他的的处理方式与众不同：更加外露而带浪漫色彩，虽少了一分含蓄温文，然而其优雅高尚仍令人着迷，不时流露出的活泼灵动之气更是年已耄耋的音乐家所罕有的。1978年，为纪念赴美50周年，他在卡内基厅由奥曼迪指挥纽约爱乐配合演奏拉赫玛尼诺夫第三钢琴协奏曲，被誉为“世纪音乐会”。他的后半生都在演奏会、录音中度过。在前辈大师中霍洛维兹的录音是最丰富的，他几乎每一次音乐会都有录音传世。1989年11月5日，一代浪漫大师在纽约辞世。

由于霍洛维兹有着过强的自我个性，他演奏时常会在作品中加入自己的独特理解，并不只限于作曲家意图的具体表现，不拘一格，往往离经叛道。他很少照谱演奏，有时甚至不惜改动乐谱，例如他不满意穆索尔斯基的《图画展览会》，于是便按自己的修改

谱演奏。这需要很大的勇气，因为钢琴家胆敢触犯一件伟大名作，等于是向乐评家公开挑战。果然，这引起舆论一片哗然。面对舆论的批评，霍洛维兹辩解道："是啊，他们批评得很厉害。有的甚至还说：'他把自己的涂鸦带进展览会啦。'可是，我倒是问心无愧，我觉得我改得好，演奏得也不坏。我为什么要做那些改动呢？因为我觉得表达那些画应该要更鲜明，更突出，原先那些画好像躲在角落里，穆索尔斯基只能算是个业余音乐家，又不是个真正的钢琴家。所以有些地方，我加了装饰，也改动了某些八度音。钢琴是一种很有趣的乐器，你必须对她了若指掌才能有效地运用她。而且每个细节都要留意，因为每个音都会清清楚楚地呈现出来，她是开诚布公的。你可以相信我，马勒和托斯卡尼尼就常为了加强效果，或力求清晰，而东删删西改改，却没人听得出来。不过如果是钢琴，你改了一个音符，大家都会知道。话说回来，我所做的改动都是为了更佳的音效，把某些写得不好的地方改进一下，以期更能符合作者的意图。"他的演奏错音特别多，但依然很有感染力，对此，他也有他的说法："如果有地方弄错了，我就让它错。你总得弹错一两处的，否则，太严谨了，会很学究气。演奏不该变得如此烦人。"霍洛维兹就是这样，从来不管旁人说三道四，惯于我行我素，因而被称为钢琴界的"梅菲斯特"。

霍洛维兹的琴艺无法形容。听过他演奏的人无不为其令人震慑的表现力所倾倒。阿格里奇听了他的音乐会后惊叹道：他掌握了一切，他能表现一切。英国著名乐评家内维尔·卡达斯爵士甚至认为他是有史以来最伟大的钢琴家，比李斯特更伟大。而苏联的杰出钢琴教育家涅高兹却对霍洛维兹颇有微词，说霍洛维兹只弹听众想听的曲子，一味迎合听众，对他来说成功是第一位的；即使是狂热崇拜霍洛维兹的人也不得不承认他的演奏确实无时无刻不在取悦听众。

霍洛维兹喜欢舒曼、肖邦、斯克里亚宾等浪漫派音乐家的作品。舒曼的《梦》、《阿拉贝斯科》、《幻想曲》；肖邦的玛祖卡、波兰舞曲；斯克里亚宾的练习曲、音诗等都是他的保留曲目。他说舒曼是他钟情的作曲家，“我觉得他十分浪漫。舒曼对音乐的感受非常直接，而且他对钢琴也有十分独到的见解。他每个时期都很有创造力，一直如此，他永远有新的东西，永远使我心动”。

对演奏肖邦的作品，霍洛维兹有自己的见解，他说肖邦从来没有到过 90 磅，晚年时期十分衰弱，因此某些地方注明极强，实际上只能弹到中弱。也许就因为这样，大家都认为他是个纤细、精灵一般的钢琴家。但是，在他的音乐上，他绝不是个只有 90 磅重的弱者。他强而有力，像狮子一般。他热爱波兰舞曲。在录制波兰舞曲作品第五十三号的时候，他写过这样一段话：“这些波兰舞曲反映了肖邦在沙皇高压统治下的怒吼。肖邦本人正是强烈的爱国分子，他的爱国情操穿透了音乐，就像个有力的臂膀，同时，赋与了音乐自信、尊贵、侠义英雄般的特质。波兰舞曲不分古今，不分性别，是所有受压迫的土地上、心怀自由的人性光辉。”

霍洛维兹认为斯克里亚宾是个神奇的作曲家。他的音乐极端感性，极端浪漫，极端神秘飘渺，非常出众。他最经常弹的是斯克里亚宾的第十奏鸣曲，认为那是他最好的作品。霍洛维兹根基里隐藏着斯拉夫人的忧郁与浪漫主义的成分，所以从 15 岁就喜爱上拉赫玛尼诺夫的音乐。就是因为他们的本质相近，霍洛维兹曾回忆说：“他是我年轻时的音乐之神，我爱他的音乐，爱他音乐中的气氛。就像我在 19 世纪俄国的根里所感受到的。我了解我的技巧在弹奏他的音乐中获得滋长，甚至我早期的作品也是模仿他的风格。”拉赫玛尼诺夫这种近乎神经质的忧郁与浪漫的音乐气氛，根植在霍洛维兹的内心深处。

霍洛维兹擅长强音，擅长制造快速的音效。因此，在音乐会

上的演奏有很强的煽动性。作为一位俄罗斯钢琴家，柴科夫斯基的第一钢琴协奏曲，拉赫玛尼诺夫的第二、第三钢琴协奏曲更是他最拿手的曲目。1943 年他与托斯卡尼尼指挥 NBC 交响乐团合作录制的柴科夫斯基第一钢琴协奏曲，虽是单声道录音，但其演奏水平 50 年来无人能出其右，至今被奉为经典。他 1978 年在卡内基厅与奥曼迪指挥纽约爱乐配合演奏拉赫玛尼诺夫第三钢琴协奏曲的现场录音也一直为音乐爱好者珍视。

他对演奏和录音使用的钢琴非常挑剔，对场地的音响效果也十分重视，决不将就。1925 年他刚到柏林的时候，不知道要弹哪种琴。当时有八九家著名钢琴制造商，他就一一去拜访，韦伯、布鲁特纳、贝森多弗尔、史坦维格巴、以及贝赫斯坦，他都去找过，最后找到史坦威。他一弹史坦威钢琴，就说："这正是我要的。"从此，不论到哪个国家演奏，他都再也没有用过其他的琴。55 年来他一直弹史坦威钢琴。他认为最重要的是钢琴必须有美妙的连音，否则就是个孤冷、分裂的东西。声音必须像 18、19 世纪的美声唱法。他说："我喜欢随着钢琴唱歌，如果琴不好，就办不到了。"但他并不认为拥有一架好琴就万事俱备了。他说："你得好好地照顾它，就像照顾自己一样。常要试音、调音，定期保养。我的钢琴要随身携带，就像小提琴家。而且，我已经是老鸟了，对于钢琴的结构多少懂一点儿，我也能够和技师沟通，以便达到我的要求。有太多细节需要注意：比如说有时候，小音乐厅音效不好，钢琴要放在舞台正中央，有时候要放进去一些，有时候要靠外面一点儿。但是每个地方的音响都不同。这些事常要花我好几个小时。毕竟，我要求最好的呈现。如果我的演奏向听众索取费用，拿出最佳表现是应该的。不过，有时候，表现不佳并非全是我的错，也许音响实在太差了。那么，我绝不会再到那里去演奏。虽然仍会有好几百万的酬劳，可是如果不能将最好的展现给大众，我还是

会拒绝的。”

一位著名钢琴家在谈到霍洛维兹时如是说：“被称为‘钢琴之王’的霍洛维兹，他弹琴和别人完全不同。他的演奏使你听见了钢琴这种乐器的百分之百的神妙之处。在他演奏的全过程中，你会敏锐地感觉到钢琴的存在。他是你能找到的最有成就、最伟大的钢琴艺术家。”

推荐唱片：

柴科夫斯基：第一钢琴协奏曲（NBC交响乐团，托斯卡尼尼指挥）、穆索尔斯基：《图画展览会》钢琴版（RCA GD 60321）

1965、1966与1968年在卡内基厅演奏会现场录音(CBS M3K 44681)

《我喜爱的肖邦》(CBS FLCD 9012)

《最后的演奏录音》(SONY SK 45818)

《最新发现的珍贵录音》(SONY SK 48093)

《在录音室》(DG 419 217)

《在莫斯科》(DG 419 499)

返场曲（RCA GD 877 55）

克利福德·柯曾

英国钢琴家**克利福德·柯曾**爵士（1907－1982）1907 年 5 月 18 日生于伦敦，1919 年入英国皇家音乐学院，师从雷迪，随后又在古德森教授班上学习。16 岁在伦敦逍遥音乐会上首演，在皇后音乐厅演奏巴赫的三重协奏曲，从而得到伦敦乐评界的首肯。1926 年毕业后留校任助教，1928 年，他到柏林追随舒纳贝尔，琴艺与对音乐的理解大为提高。他还曾到巴黎，得到兰多芙斯卡和布朗热的指导。自 1930 年开始，在欧洲各地举办演奏会，1932 年更辞去教职，专心于演奏事业，从此作为钢琴演奏家活跃于欧美舞台。1958 年被英国王室授予不列颠帝国三级勋位，1977 年受封为爵士。1970 年，利兹大学授予他音乐博士学位；1982 年柯曾于伦敦逝世。

柯曾是英国的代表性钢琴家，他的演奏端庄内敛，坚实的外表下洋溢着深深的情感，把刚健的节奏和内心庄严宁静的感情完

美地结合起来。他的触键清晰透彻，音色晶莹优美，录制过不少优秀的莫扎特钢琴曲唱片，是当代最伟大的莫扎特演奏家之一。他与塞尔指挥伦敦交响乐团合作录制的勃拉姆斯第一钢琴协奏曲不温不火，情感深沉，较好地表现了作曲家的内心世界。他还是一位杰出的室内乐演奏家，录制的独奏与重奏都有很高质量。他的演奏曲目范围很广，除演奏古典钢琴作品外，也演奏现代作曲家的作品。1946 年首演了贝克莱题献给他的钢琴奏鸣曲；1951 年首演了罗斯索恩的第二钢琴协奏曲。

推荐唱片：

莫扎特：钢琴四重奏（DECCA 425 960；阿玛迪斯四重奏）

莫扎特：第二十、二十七钢琴协奏曲（DECCA 417 288；英国室内乐团，布里顿指挥）

舒伯特：钢琴奏鸣曲等（DECCA 443 570）

舒伯特：钢琴五重奏《鳟鱼》（DECCA 417 459；维也纳八重奏）

勃拉姆斯：第一钢琴协奏曲（DECCA 425 082）

德沃夏克：钢琴五重奏（DECCA 421 153；维也纳爱乐四重奏）

弗朗克：交响变奏曲（DECCA 433 628；伦敦爱乐协奏，博尔特指挥）

基娜·巴考尔

英国女钢琴家**基娜·巴考尔**(1913－1976)1913年5月21日生于希腊的雅典。她的双亲有希腊和奥地利血统。她曾在奥地利对父系家谱寻根，一直追溯至400年之前。她的父母亲都非常喜爱音乐，但家中却从来没有出过职业音乐家。

基娜早期的钢琴教育和音乐发展来源于家庭对音乐的传统爱好。5岁时，李斯特的学生、著名钢琴家埃米尔·绍尔到希腊举行独奏会，巴考尔的父亲是每逢音乐会必到的音乐迷，他问女儿想不想去听绍尔的独奏会。基娜说:“是的，我想去。”“不过，你能安静地听吗?”“我可以试试嘛。”于是，基娜·巴考尔有生以来第一次接触到独奏音乐会。绍尔奇妙的演奏给她留下了深刻的印象。离开剧院后，她对父亲说:“我的一生就是想弹钢琴；我要当钢琴家。”第二天早上，基娜又说:“我要当钢琴家。”最后，父母给她买了一台钢琴，她开始跟住在附近的一位教儿童弹琴的夫人上课

了。但 9 岁之前，基娜·巴考尔和其他孩子完全一样，并未显示出任何特殊的才能。1922 年，杰出的波兰钢琴家沃德玛尔·弗雷曼到希腊演出。他爱上了希腊，还爱上了一位美丽的希腊女人，从此就以希腊为生活中心。有一天，父亲为了弄清让女儿学钢琴是否明智，就把她带到弗雷曼那儿去。弗雷曼听她弹琴后说："我愿意教她。"从此巴考尔就跟弗雷曼学习了。在父母的坚决主张下，基娜·巴考尔一面在雅典音乐学院弗雷曼教授班上学习钢琴，一面在雅典大学学习法律。1929 年，16 岁的基娜·巴考尔在雅典音乐学院结业时得了金质奖。

弗雷曼是布索尼的学生，他的技巧和处理都是德国式的，因此他要基娜·巴考尔到巴黎去跟柯尔托学习，去跟这位法国音乐的伟大专家学习并听法国音乐。于是基娜·巴考尔就到巴黎音乐师范学校跟柯尔托学了 3 年。弗雷曼过去和拉赫玛尼诺夫非常熟悉，他们常在一起举行两架钢琴的音乐会。这个时期拉赫玛尼诺夫正在各地旅行演出，只要知道他的行踪，不论是演出或别的活动，基娜·巴考尔就跟到那儿去；这样约有 3 年之久，基娜·巴考尔跑遍了欧洲各地。拉赫玛尼诺夫很热情地听她弹奏。拉赫玛尼诺夫是一位伟大的音质和音色的专家，他认为弹琴时，首先是色彩，最重要和首先要考虑的是所发出的声音，技巧及其他问题是次要的。除了学习钢琴之外，基娜·巴考尔还与拉赫玛尼诺夫讨论音乐，讨论曲式及作品解释，特别是讨论如何发出美丽的音色。跟拉赫玛尼诺夫学习是基娜·巴考尔一生中最有意义的经历。她保留着拉赫玛尼诺夫的许多作品，还是他亲自为她定的指法。基娜·巴考尔幸运地跟 3 位不同学派、不同观点的伟大的音乐家学习，这为她日后能够自如地驾驭不同风格的作品奠定了基础。

1935 年，巴考尔与米特罗普洛斯指挥的音乐学院乐队协作演奏钢琴协奏曲，获得成功，从而开始演奏生涯。接着到欧洲各大

城市巡回演出，均获好评。由于第二次世界大战爆发，她困居埃及，不得不停止旅行演奏。后来她回忆说："我在埃及避难，住了6年。一天晚上，我准备在红十字会主办的义演音乐会上担任独奏，和巴勒斯坦管弦乐队合作——那时它还不是以色列爱乐乐团。音乐会的票都已经全部售完了。当我从饭店出来准备到音乐会去时，看见报纸的头条新闻载有德国军队入侵希腊的消息，这使我想到我可能再见不到家中的人了。然而我还是去参加了演出。演奏到《皇帝》协奏曲的中间时，我忽然感到手指在键盘上打滑，原来是我伤心痛哭的泪水把键盘都弄潮了。"第二次世界大战期间她曾举行600场演奏会慰问盟军官兵。大战结束后，1947年她首次到伦敦演出，1950年到美国，在卡内基音乐厅举行独奏会，后定居美国。每年用半年时间沿美国东西海岸各大城市巡回演奏，在500多个城市举行过音乐会。华盛顿肯尼迪艺术中心成立后，她第一个在此举行了钢琴独奏会，为艺术家筹募基金。

她的演奏曲目以19世纪和20世纪初的作品为主。在她音乐气质和才华的驾驭下，键盘发出的音响强度和宽度达到完美的平衡，给人深刻印象。

她的演奏非常自然，她认为：乐曲的结构、旋律结构和分句会告诉你必须怎样做。而且你也应该让你的音乐本能经常发发音，因为这样做会导致美好的效果。不要老是按照你所学的弹琴，或是你的思维弹琴，还要按照你的心灵弹琴。

在演奏结构庞大的曲子方面，巴考尔是非常著名的，她特别擅长处理分句。她的演奏总能使曲子的庞大结构显得有力，使它的分句显得美丽。她喜欢使用弱音，她认为在许多地方把和声变化用弱音弹出来常会比用强音弹出来更引人注目。有一次她谈道："我演奏舒曼的《儿童情景》时，有一处……小孩子要睡了、开始的主题显现时，有一个B音是完全出乎意料地出现，假若把这个

音弹得过响就会失掉它存在的意义。若在它前面的一句就来一个渐慢以作准备，又用极弱及美丽的音色把它奏出来，就会出现一个不同凡响而又出人意料的效果：这真是意想不到的神来之笔。我宁肯把这个句子弹得柔和些，因为这儿的色彩及和声的变化给人感到的是更多的意外和惊奇，弹得柔和比弹得响亮更能达到这种效果。音乐中令人感到惊奇和意外也是一件美丽的事。”

巴考尔的丈夫亚力克·希尔曼是英国指挥家。1976 年 8 月 22 日，基娜·巴考尔卒于雅典。回忆她的一生，基娜·巴考尔说：“若要决定成为职业音乐家，音乐就是第一性的东西。其他都是次要的。若把其他任何东西放在首位，必然在学习音乐上分了神。

“音乐是一种充满美好时刻、充满特殊体验的艺术，但也是一种要求你不断付出牺牲的艺术，不能半心半意，必须为之贡献终生。艺术家的生活是美丽的，但也是艰苦的。我热爱弹钢琴才以此为我的工作。除了我上面提到的毅力、训练、勤奋之外——还需要一点儿疯狂、冲动和傻劲，假若没有一点儿疯狂，就不会选择这条谋生之路。”

推荐唱片：

拉赫玛尼诺夫：第二钢琴协奏曲（RCA GD 60010，斯特拉斯堡爱乐，隆巴德指挥）

乔治·博列

美籍古巴钢琴家**乔治·博列** 1914 年 11 月 15 日生于哈瓦那，9 岁时在当地教师的指导下学习钢琴，他进步神速，很快就崭露头角。12 岁获得美国费城柯蒂斯音乐学院的奖学金，到该院萨培顿教授班上学习钢琴，同时随赖纳学习指挥。后来又先后师从戈多夫斯基与罗森塔尔。1935 年开始演奏生涯，接着又从著名钢琴家鲁道夫·塞金继续深造，1937 年在费城举行独奏会，1938 年获得霍夫曼钢琴比赛奖，1939 年又获瑙姆伯洛比赛奖，1939 年在柯蒂斯音乐学院任塞金教授的助教，并加入美国籍。1932 年太平洋战争爆发后，他应征入伍，到远东参战，1946 年在驻日美军司令部任音乐指导，指导了沙利文的音乐剧《日本天皇》在日本的首演。复员回国后恢复演奏家生涯。

作为李斯特的再传弟子，博列的演奏技艺高超。而受戈多夫斯基的影响，他的演奏充满浪漫风格，专门演奏浪漫派作曲家的

作品,美国的乐评界甚至称他为浪漫乐派钢琴演奏家的最后代表。他的演奏交织着平静的抒情与激动的狂想。他特别擅长演奏李斯特的作品,有“李斯特钢琴家”之称,曾为李斯特的传记影片《没有结尾的歌》担任钢琴配音。他在DECCA公司录制了全部李斯特钢琴作品。

由于肖邦一向被认为不大熟悉管弦乐法,所以很久以来一直有人尝试改编或“改进”他的作品。博列的老师戈多夫斯基就曾做过这方面的努力,在不改变原作华丽风格的前提下,对织体做了改变,增加了它的致密性。他把肖邦的练习曲旋律加以对位配置,编成53首练习曲。博列录制的戈多夫斯基改编的练习曲与圆舞曲,改编是否成功暂且不论,但在大大提高的难度面前博列显得从容不迫、游刃有余。

DECCA公司发行了一张博列的“返场曲集”,收录了10位作曲家的作品,其中有不少是戈多夫斯基的改编曲。他演奏的门德尔松《随想回旋曲》和《猎歌》非常华丽,急板部分大起大落,带有李斯特的风格;肖邦夜曲则将速度降到极慢,细细品味个中滋味;而德彪西的《棕发女郎》则弹得拉丁味儿十足。

推荐唱片:

李斯特钢琴作品第一至第八集(DECCA 410 257,414 575,410 115,410 161,410 160,411 803,414 601,417 523)

博列演奏李斯特(DECCA 425 689)

戈多夫斯基改编的肖邦练习曲(DECCA 425 059)

返场曲集(DECCA 417 361)

弗朗克:交响变奏曲(DECCA 433 628;阿姆斯特丹大音乐厅管弦乐队协奏,夏伊指挥)

斯维托斯拉夫·李希特

苏联钢琴家**斯维托斯拉夫·李希特**1915年3月20日生于乌克兰，他的父母亲皆为音乐家，父亲是出生于波兰的德国人，毕业于维也纳音乐学院，是管风琴师兼作曲家。母亲本是父亲的学生。他的父亲由于与人决斗触犯法律，逃亡到乌克兰以教授风琴及钢琴维持生计。在李希特出生后不久，举家迁往敖德萨避祸。李希特幼年并未接受双亲音乐上的指导。他童年时其父只教他音乐的基础知识，虽然曾短期教过他钢琴，但并没有持续多久便停了，完全靠他自学。15岁时，他在敖德萨歌剧院担任合唱团的辅导教师，1934年，由于偶然的机会，在敖德萨海员俱乐部登台独奏。他的钢琴演奏技巧几乎全靠自修而成，令人难以相信的是，他早在16岁时便具备了弹奏李斯特的奏鸣曲这样难度极高的曲目的技巧，而且还能正确的弹奏管弦乐总谱。他以这样的天份获得敖德萨爱乐交响乐团协会及歌剧院的钢琴伴奏职位，由于他视奏乐队

总谱有着惊人的能力，18 岁就当了合唱团的助理指挥。

1937 年，22 岁的李希特进入莫斯科音乐学院，在涅高兹教授班上才开始了正规的钢琴专业训练。他是涅高兹最得意的高徒。涅高兹一开始就认定这位弟子的才能。当李希特来到莫斯科求教涅高兹教授时，虽已身怀绝艺，但毕竟纯属自学，有许多关键性的问题，如肌肉、手指的协调等问题不仅无人帮他解决，而且积习已深。以 22 岁的年纪来讲，他已经等于被判了死刑。但是在师徒两人的努力之下，李希特竟能奇迹般地克服了这个对演奏家来讲最大的障碍。

1940 年 11 月 26 日（一说为 14 日），在涅高兹的推荐下，他在莫斯科音乐学院小演奏厅为普罗柯菲耶夫首演了作曲家的第六钢琴奏鸣曲，此时李希特才是音乐学院四年级的学生。这次演出事实上也是李希特本人作为钢琴家首次正式登台亮相。当时出席音乐会的都是音乐界的人士，对所有的人来说，李希特是一位突然出现的钢琴家，大家都为他那气势凛冽的演奏而惊愕。他们对李希特的演奏报以热烈的掌声。普罗科菲耶夫本人也非常满意，当下就邀请李希特为他正在创作的第五钢琴协奏曲担任首演。1953 年普罗科菲耶夫去世之前，李希特一直受到这位大作曲家的信赖，后来李希特还分别在 1943 年和 1947 年首演了普罗科菲耶夫第七、第九钢琴奏鸣曲，后者是作曲家题献给他的。

1941 年，李希特从莫斯科音乐学院毕业。这一年，苏德战争爆发，恐怖与不幸侵袭到李希特的家庭。他的父亲因为是属于德国民族而遭到秘密警察逮捕、拷问后被杀害。不久，罗马尼亚军占领敖德萨，与莫斯科的一切联络被断绝。母亲为了在敌军占领下的敖德萨活下去，两年后改嫁，不久利用德军撤退的机会亡命德国。战争结束时，苏联当局通知李希特说他母亲已在敖德萨去世，他也深信不疑。但是住在西德的母亲，在一个偶然的机会里

听到莫斯科广播电台播放儿子的钢琴演奏，便托人带了一封信给李希特。1960年，李希特在美国举行演奏会，离别20年的母子才又重新团圆。3年后母亲在西德去世。

1945年第二次世界大战结束后，他获得全国音乐比赛钢琴首奖，1949年获斯大林奖。1950年在苏联各地和东欧巡回演奏，1957年曾来中国举行独奏会，给听众留下了深刻的印象。

1960年是决定李希特命运的一年。当时他已经45岁了，在苏联已成名多年，但却因为具有德国血统，政府负责文化的官员们一直拒绝批准他到西方去演出。这时，吉利尔斯有意无意中给李希特帮了个忙，使他在西方名声大噪。吉利尔斯在第二次世界大战后即频频去西方访问，在欧美都有许多崇拜者，他在很多场合都提到在他的祖国还有一个人比他钢琴弹得更好，这个人的名字叫李希特。当李希特终于被派到西方，开始在纽约演出时，人们已经对他抱了极高的期望。他首先到芬兰举行独奏会，然后到了纽约。10月，纽约的卡内基音乐厅出现了骚动，富有传奇色彩的苏联钢琴家李希特在这里做了他在西方的首次公开演出。与他20年没见过面的母亲也坐在观众席中，没有哪一个钢琴家是像他这样在极不正常的情况下开始其国际演奏生涯的。他演奏的是贝多芬的乐曲，以《热情》奏鸣曲作为结束。他演奏的终曲是以一种令人透不过气的快速进行的，乐曲的结尾要求加速，但在他的快速演奏中已成为不可能，整个纽约的新闻界对他佩服得五体投地。这场值得纪念的演奏会已灌制了唱片，让今天的听众听到时仍然激动不已。他还与芝加哥交响乐团协作演奏协奏曲，轰动了西方国家。当时他与芝加哥交响乐团合作录制的勃拉姆斯第二钢琴协奏曲，至今仍被认为是此曲最优秀的录音之一。接着他到意大利、德国、法国和英国巡回演奏，以惊人的才能及超人的努力取得斐然的成绩，特别是在伦敦演出斯克里亚宾的第五、第七及第九奏

鸣曲，受到舆论的好评，从此李希特作为苏联新一代杰出钢琴家得到世界的公认。

李希特也是一位出色的室内乐钢琴家，除了在独奏的领域外，他从 1968 年起，与大卫·奥伊斯特拉赫搭档演出，这是 20 世纪下半期最伟大的二重奏。在他们的合作下，灌录了不少经典之作，如勃拉姆斯第二、三小提琴奏鸣曲，肖斯塔科维奇的小提琴奏鸣曲，舒伯特的小提琴奏鸣曲等等。他们两人是肖斯塔科维奇最信赖的演奏者，首演了肖氏多部作品。他还和布里顿演奏两架钢琴的二重奏。此外，他曾在著名歌唱家施瓦茨科普夫和费舍尔·迪斯考的独唱会上担任伴奏并录制了唱片。

李希特开演奏会时，他习惯要求将全场灯光熄灭，只在钢琴上留下一盏琴灯，在节目单上，李希特写下这样一段话："为什么我弹琴时要这么暗的灯光？我这样做，目的不是为自己，也没有什么如他人所推断的古怪理由（是好是坏，就全看推测的人对我的看法了），而是完全为听众着想。这是个偷窥欲泛滥的时代，对音乐所造成的害处更是无以复加。手指的动作和脸部的表情一点儿也不能反映音乐，而只是将制造音乐的努力表达出来，这对听众正确理解乐曲本身毫无帮助。听众四处张望，看看演奏厅，看看其他座上客，只会误导联想及分散了注意力，成了欣赏音乐的障碍。其实，演奏者应以最纯净、最直接的音乐去打动听众，因此，我衷心盼望这样的气氛会有助你的沉思，而不是将你带进梦乡。"

李希特是反对背谱演奏的，他在演奏时一定戴上眼镜，从头到尾盯着琴谱演奏。对于他的这种习惯，他也有自己的说法，这是印在节目单上最引人注意的一段话："很不幸，我要到很迟才开始在音乐会中看谱弹奏，虽然很久以前已经预知我其实应该这么作。想想也觉得讽刺，边看谱边弹奏的方式，是从前的惯例，那时的曲目甚至还没有现在那么多，内容也没有那么复杂。但这个

明智的作法，到了李斯特就终结了。时至今天，充塞在我们脑子里的，却不是音乐，而是一大堆无用的资料，直把人累得要死。本来，弹琴的目的只是奏出好音乐，令听的人受到感动。背谱却成了一种竞赛，成了炫耀记忆力的机会；你说多幼稚，多无聊！正如我所敬重的老师涅高兹所说，虚荣先行，便是本末倒置。将乐谱放在面前，就可以起到提醒的作用，约束演奏者奉艺术之名而行使的‘自由’，减少他的所谓‘个人风格’。当然，有乐谱放在面前，就一定没有那么容易达到自由奔放的境界。你需要多花些时间，勤力练习，养成好习惯。因此，你越早开始这样做就越好。在这里我给年轻钢琴家一个忠告：请采用我这个更健康、更自然的方法，那钢琴家就不会一辈子来来去去只用那么几套音乐节目，把观众闷煞，同时又容许钢琴家创出更丰富、更多彩多姿的音乐生命。”

李希特的节奏感不但是合乎乐句的自然节奏，甚至已经超越了乐曲本身，融合为自己的情感思想的直率性演奏，其手法之高、之奇，就连普罗柯菲耶夫及拉赫玛尼诺夫都难以与其并驾齐驱。因为李希特的节奏感不但生动活跃，甚至兼具自然的歌唱性。例如他和马捷尔合作的巴托克第二钢琴协奏曲，保持了乐句的自然流畅而又强劲自然，在左手的低音部将节奏做了抑扬顿挫的轻重变化。第三乐章的右手旋律更掌握得得心应手，将巴托克以现代语汇写出的匈牙利民谣旋律一一呈示展现。又如李希特指下的海顿、巴赫及莫扎特，其自然生动的节奏感更令人闻后难以忘怀。因此有人把节奏感说成是李希特的注册商标。

音色也是李希特演奏上最具个人风格的一环。一个演奏者，是否能从“会弹钢琴的人”转变成钢琴家，从钢琴家转变成艺术家，音色的掌握是成败关键。而一个人对乐曲的诠释以及本身的个性，亦可从音色中判断出来。有些钢琴家甚至为了配合自己的音色，才

采取不同的诠释角度。以钢琴流派来分，俄系的钢琴家特别重视音色的训练，且多半是色彩鲜明、音质铿锵的华美音色。惟独李希特，他在钢琴上的技巧是幼年自行摸索研习而得，而发展出一套绝无仅有的冷淡、清澄的剔透琴音。再加上涅高兹顺其自然的指导，便使李希特能以各种强弱明暗的层次变化，给乐曲一个极单一又极丰富的色彩。李希特以精密的层次区分，让每个声部独立发展而井然有序。例如李希特所录的舒伯特C大调《幻想曲》就是李希特巅峰期的音色代表。特别是第二乐章将至尾声处：那种以音色清淡而形成的梦呓絮语，实在令人叹为听止。因为李希特的音色如此，所以他对选琴并无严格的要求，无论什么牌号的钢琴，李希特都能运用得得心应手，不减其神采丰姿，钢琴家中也只有李希特才有这项难得的绝活。

李希特的演奏有强烈的即兴性，表现上有幅度的不同，但不是偶发性的，而是随着情感有合适的表现。李希特拥有许多合身的服装，演奏时要选用适合当日演奏曲目及情绪的衣服。他的演奏在诠释上虽然多少有些不同，但其中却具备了无与伦比的充实感及高度的完成感。在70年代，有些德国批评家有时认为他有点儿怪癖，但他的演奏仍然激动人心。

李希特是个重视宣泄热情的人。他演奏贝多芬《热情》奏鸣曲急板的终曲部分，结束速度的急迫，令人有窒息的感觉，听众都可以感觉到演奏者把整个人都埋在音乐中。这是斯拉夫人的狂热，也是直到现在他一直在努力克制的热情，他的心中充满了狂热与忧郁交错的斯拉夫民族的气质，以及德国民族的细心、澄明的性格。

由于他是一个内在的音乐家，演奏19世纪浪漫派作曲家特别是舒伯特与舒曼的作品，达到了极美的诗的境界；他灌录的一系列舒伯特的奏鸣曲，便是最佳典范。他在舒伯特的曲子中，将他

那充满诗意，却又带点落寞的意境表达得淋漓尽致。他在诠释舒曼的协奏曲时，整首乐曲一气呵成，抒情性融进乐曲的和谐流动之中。他在诠释很少人听过的德沃夏克《g 小调协奏曲》时也将热情激动与轻松的音乐欣赏融为一体。他录制的李斯特钢琴协奏曲，至今仍脍炙人口。由 EMI 出版的贝多芬三重协奏曲，小提琴由奥伊斯特拉赫演奏，大提琴是罗斯特洛波维奇，钢琴是李希特，再加上卡拉扬率领柏林爱乐交响乐团搭配，真可谓大师云集。

李希特的技巧超绝，游刃有余，再难的乐段，他也能应付自如，在演奏中得心应手。他的富有弹性和诗意的分句，在演奏一首乐曲时自始至终都使人清楚地听到他的声部层次和乐曲构思。他的最大本领是对于声部的处理，无论如何，他总是清清楚楚地交代完，绝不含糊。柔和的音色、宽广的音响，配合微妙的气息，造成弹性速度的缓和，在高贵的风格中有坚强的表现。他属于创造型的钢琴家，这并不意味他反传统，相反地，正是因为他过人的才智及技巧，能够随机应变，使他创出令人耳目一新的风格。在李希特的颠峰时期，当代没有一个人能够与他相提并论。他对键盘的驾驭能力神乎其神，当他弹到忘我的时候，真是琴我合一，神采飘逸，音响的操纵自如令人难以想象。

他的曲目很广，李希特是初见新谱即能照指定速度演奏的钢琴家，因此扩张演奏曲目轻而易举。他演奏的曲目虽然非常广泛，但他却又极少演奏一般音乐会上常见的所谓热门曲目。涅高兹对于李希特在曲目的扩充方面，也是非常赞赏。他灌录了当时还鲜为人知的德沃夏克钢琴协奏曲。在演奏这部作品时，他选择了德沃夏克的钢琴原谱，而没有采用人们通常听到的另外一位作曲家写的钢琴谱。还有许多几乎将被世人遗忘的优秀作品，李希特亦是尽其所能一一将他们美妙的本质展现在人们面前。

他追求完美无疵，认为古典的音乐要用古典的演奏样式。他

最喜爱巴赫的《平均律》等由小品集积而成的作品，也喜欢变奏曲。追求完美之余，他不断地改进小曲的技巧，精益求精，使之托付于无比的内在紧张力支配下。他回避像肖邦那样需要照实把个性发挥的乐曲，只选择印象容易捕捉的小品，比较容易求得自然性，然后以极度的集中力理出端正的造形来。李希特曾经连续4个晚上举行演奏会，弹奏巴赫的《十二平均律钢琴曲集》。他还常常演奏通常被人低估的海顿钢琴奏鸣曲。他的诠释宣扬了海顿作品那严肃、沉思、朴实无华的音乐结构，表明了它们绝不能仅仅被看作是贝多芬作品的先驱。李希特演奏时遵守一切反复记号，但毫无书卷气，他赋予海顿这些作品一种极大的广度。在他演奏的奏鸣曲中，人们可感觉出一种浪漫主义的预示。

贝多芬的作品，特别是他早期的奏鸣曲，在李希特的曲目中占了很重要的地位。他在演奏贝多芬早期奏鸣曲一类的乐曲，即使是作曲家奉献给海顿的作品时，并不套用海顿的风格，而是强调其中曾使海顿大为惊叹的那种令人激动的斩钉截铁的力量。1976年李希特与柯冈一起在西德演出时，他使人们毫不怀疑贝多芬早期的小提琴奏鸣曲保持着莫扎特的传统，即实际上是以钢琴为主，而且其作用更现代。在诠释维也纳古典乐派的作品时，李希特遵守乐谱中的所有反复记号，甚至人们一般很少遵守的乐曲展开部和再现部的反复记号。这是与他“奏出一切乐谱上写着的东西”的原则一致的。

李希特有惊人的处理乐曲细微差别的能力。他的演奏总是忠实于乐谱（这是他演奏的秘密），但又能透过乐谱。他演奏舒曼的作品时气势恢宏、光芒四射并富于幻想，他赋予了这些作品热烈的活力或喜悦，而这种活力或喜悦又从未失去过控制。在这里他显示出自己那众所周知的大师特点。他敢于孤注一掷，就像他很久以前在卡内基音乐厅的首次演出时做的那样，他将舒曼作品丰

富的内涵变成了一场钢琴弹奏出的音乐盛宴。

李希特演奏的舒伯特的作品具有真正的大师风范。舒伯特的奏鸣曲，特别是后期的奏鸣曲具有宽阔的展开部、广泛的题材和革命的性质，而这些都是李希特最擅长处理的东西。在他手中，他诠释的舒伯特一点儿也不像我们经常听到的那种听天由命的尾声（像1828年作的三部曲，最后的《降B大调奏鸣曲》这样的作品）。他是在用音乐艺术描绘一座宽大的建筑轮廓。李希特非凡的艺术气质在演奏这些舒伯特作品时得到了最直接的体现。他的演奏外表安详而内里却十分激烈，他演奏舒伯特一些小型作品时也同样注入创造的力量，使其巨大的内涵得到超越其作品类型的发挥，而又不违背这些作品所具有的诗歌性以及钢琴的魔力。

1997年7月，李希特因心脏病发作于莫斯科逝世，他的死标志着一个时代的结束。

推荐唱片：

李希特录音全集（纪念李希特80寿辰，全球限量发行5000套；PH. 438 613；21张CD）

巴赫：平均律钢琴曲集（JVCVICC－40014～17）

勃拉姆斯：第二钢琴协奏曲、贝多芬：第二十三钢琴奏鸣曲（RCA6518－2RG；芝加哥交响乐团协奏，莱茵斯多夫指挥）

贝多芬：迪亚贝里变奏曲（PH. 422 416）

贝多芬：大提琴奏鸣曲（PH. 442 565；罗斯特洛波维奇演奏大提琴，小双张）

贝多芬：三重协奏曲（EMI CDM 7 69032；奥伊斯特拉赫演奏小提琴、罗斯特洛波维奇演奏大提琴，柏林爱乐协奏，卡拉扬指挥）

柴科夫斯基：第一钢琴协奏曲（DG 419 068维也纳交响乐

团协奏，卡拉扬指挥）

柴科夫斯基：钢琴曲集（MELODZIYA OCD 334）

李斯特两首钢琴协奏曲（PH. 412 006；伦敦交响乐团协奏，康德拉辛指挥）

德沃夏克：钢琴五重奏（PH. 412 429；与鲍罗丁弦乐四重奏组合作）

舒伯特：钢琴五重奏《鳟鱼》（EMI　CDC 7 47009；与鲍罗丁弦乐四重奏组合作）

舒伯特：钢琴奏鸣曲（EMI　CMS 7 64429）

舒伯特：钢琴奏鸣曲、即兴曲（OLYMPIAOCD 288）

舒伯特：钢琴奏鸣曲（PH. 438 483）

舒伯特：声乐套曲《冬之旅》、第十五钢琴奏鸣曲（PH. 416 289；施莱尔演唱）

肖邦、李斯特钢琴作品（PH. 438 620）

德沃夏克：钢琴协奏曲（PH. 412006；伦敦交响乐团协奏，康德拉辛指挥）

肖斯塔科维奇第五与普罗柯菲耶夫第八奏鸣曲（DG 423 571）

肖斯塔科维奇、普罗科菲耶夫：钢琴与大提琴奏鸣曲（JVC VICC—2027；罗斯特洛波维奇演奏大提琴）

肖斯塔科维奇：小提琴与钢琴奏鸣曲、中提琴与钢琴奏鸣曲（MELODIYA SUCD 10—00095；柯冈演奏小提琴、巴什梅特演奏中提琴）

布里顿：钢琴协奏曲（LONDON 417 308；英国室内乐团协奏，布里顿指挥）

演奏集锦（PH. 420 774；包括穆索尔斯基：《图画展览会》、舒伯特《音乐的瞬间》等）

埃米尔·吉利尔斯

苏联钢琴家**埃米尔·吉利尔斯**(1916—1985)1916年10月19日生于乌克兰黑海之滨的工业城市敖德萨，在他尚未进入正规学校之前即开始学习钢琴，5岁获特准进入敖德萨音乐戏剧专科学校的附属班。师从雅科夫·特卡奇和林戈尔德学习钢琴，幼年时良好的音乐教育使得吉利尔斯在他13岁时便举行了独奏会，而演奏的曲目，竟包含了贝多芬的悲怆奏鸣曲；肖邦、李斯特的练习曲，以及斯卡拉第、舒曼与门德尔松的作品，使听众瞠目结舌。不久他转入敖德萨音乐学院，在莱因巴尔德教授班上继续学习。据他自己说，他的教育可以说是在此时奠定的。1933年，当他只有19岁时，参加莫斯科音乐家协会在莫斯科举行的第一届音乐大赛，演奏布索尼改编李斯特的《费加罗幻想曲》，他以超群出众的演奏压倒群雄取得胜利，全场听众起立报以雷动的掌声，他获得一等奖。

1935年他从敖德萨音乐学院毕业后，考取莫斯科音乐学院研究生，在本世纪最优秀的钢琴教育家涅高兹教授指导下继续深造。1936年他参加维也纳国际钢琴比赛获二等奖，1938年参加在布鲁塞尔举行的伊萨伊国际音乐节比赛获一等奖。自此，他的声名渐为世人所知。同年，开始担任莫斯科音乐学院教授，热心指导教学。1939年纽约万国博览会邀请他举行演奏会，因战争爆发而没有去成。第二次世界大战爆发后，他在前线为战士们演奏。1946年吉利尔斯获得斯大林奖金，第二次世界大战结束后的1948年，他在巴黎音乐节演出，受到国际瞩目。随后到东欧各国以及意大利、瑞士、丹麦、法国、比利时等地巡回演奏，到处博得热烈喝彩。在旅行演奏中他曾连续举行贝多芬五首钢琴协奏曲的演奏会。1955年他到美国举行独奏会，受到热烈欢迎和一致好评，他是战后第一位到美国演奏的苏联钢琴家。1959年他到伦敦演奏，也获得巨大成功。1961年苏联政府授予他列宁勋章，1967年，法国授予他巴黎文化艺术勋章。

吉利尔斯的身高大约只有1.60米左右，但他体格健壮，肩膀宽阔，上身厚实，手臂强健，手与手腕无比强壮，厚实的指头能够创造出优美的音色。他的第一位老师特卡奇说他那对音乐有着不寻常敏感的耳朵及双手，似乎是特别创造来演奏钢琴的。吉利尔斯的演奏技巧超人，演奏雄健有力，他的触键无以伦比地明确强韧，好像要打到键盘底部般地强而有力，有“钢铁般的触键”之称，其技巧要比俄国的传统钢琴奏法更合理，创造出现代俄国的新钢琴乐派，留给人们深刻的印象。这些是他在幼年时在敖德萨师从特卡奇，以及后来追随涅高兹教授所得到的成果。特卡奇的教育法在于加强手指的力量，能够多方应用技巧。虽然这种方法还是存在某些问题，但吉利尔斯的力量也确实是由此而养成的。那洗练的钢琴音响，正是由合理的技巧而获得的最良好的音乐效果，

这也是涅高兹教授一再强调的。吉利尔斯的演奏非常自然，并不全依靠强力的手指，而是驱使了全身的技巧。他对手腕的重力也有良好的运用，因而产生那样的重量感。他厚大的手掌与手指，使声音有厚实的感觉。他演奏斯特拉文斯基的《彼得鲁什卡》之类的乐曲，听来真有管弦乐团般庞大丰裕。他弹奏贝多芬、勃拉姆斯、柴科夫斯基的作品，能有优异的效果，原因也在于此。但他不是仅凭令人目眩的技巧，他的表现富于抒情美，到处流露热情。例如他 63 岁时录制的柴科夫斯基第一钢琴协奏曲，神乎其技地将这首艰难的协奏曲从头至尾一气呵成，宏大处势如破竹，而柔情处又令人宛然欲泣。吉利尔斯的钢琴，自始至终都无比清澄，每一个音的表现，都宛如浸透到人们的肺腑里。尤其是第二乐章的歌咏，既深又美，在淡泊中呈现出很高的格调，对深邃的意境静静地感叹。大师对音乐的真挚态度与丰富的人性，自然地散发出光芒来。吉利尔斯处理的小品，同样值得我们再三玩味，在格里格的《抒情小品》中，他又精炼得像能洗涤人们心灵一样。吉利尔斯也会放射出惊人的热情，这是他的斯拉夫性格所致，他像燃烧的火焰般地突然增强音量，使他那令人感动的活力更由此得到必然的释放，不过，我们并不能因此而将吉利尔斯的演奏确认为浪漫派的风格，他仍然是古典主义的艺术家。他的性格刚直，因此他所演奏的贝多芬也就有了贝多芬的性格。聆听吉利尔斯的演奏，即使是柴科夫斯基的作品，他也不会沉溺于感情，他既让每一乐句都有充分的表现，又使整体井然有序。

他的演奏幅度宏大，力度惊人，再加上面容流露出强韧的意志力，使得人们都把这位俄国钢琴大师称作“小巨人”。吉利尔斯无瑕的技巧、丰富的音色变化和旺盛的生命力，不愧是苏联钢琴学派的卓越代表。他的演奏，使人感到一股新的活力、新的生命，充满坚毅的个性。吉利尔斯的演奏，有着令你无法预期、无法想

象的完整美感。他有着一身完美无比的技巧，既有如同火山一般强而有力的爆发力，又具有如水晶般透明而又如天鹅绒般柔软的最弱音，力度变化幅度之大，音色变化之丰富，线条处理之清楚、乐曲结构表达之详尽，皆非一般钢琴家可与之媲美。

他的演奏曲目非常广，从巴赫到巴托克的钢琴作品以及梅特涅、格拉祖诺夫的奏鸣曲等等，都曾列入节目单。他的技巧使他可以轻而易举地演奏从浪漫派到现代苏联音乐；他录制了很多唱片，从古典到近现代作曲家的作品无所不包，他和他的同胞李希特，可算是当代俄罗斯钢琴学派的卓越代表。

从70年代起，他过去那种青年人的激动开始消退，而倾向于安详和内在地表达作品的深刻内容，这和受他的老师涅高兹的影响不无关系，用吉利尔斯自己的话说："这种演奏风格将象征着现代俄罗斯钢琴学派的真正开始。"吉利尔斯于1985年10月14日晨，在莫斯科寓所去世，距他生日不过5天。据称死因是心脏病发作。享年68岁。

他身后留下为数庞大的唱片资料，其中最珍贵的是他1985年8—9月所灌录的最后一张唱片。这是他一系列贝多芬奏鸣曲唱片录音之一，曲目为贝多芬晚期奏鸣曲作品109及110，唱片发行以来，早已被收藏者列为必备的唱片。虽然他诠释的手法并非完全遵循传统的格式，但他所展现出的内容，却令人感动至深。吉利尔斯在此，如一历经沧桑的老人般将生命的真髓平实地、超脱地、一点一滴慢慢地诉说，在没有半点儿火气的手法中，情感的起伏却如海潮般的涌现，令闻者为之动容。

吉利尔斯是从1972年起决定灌录贝多芬奏鸣曲系列的，但他没有按照顺序依次录制，而是从中期奏鸣曲开始，这并非唱片公司有什么特别要求。关于这次录音，他回忆说："我只做自己喜欢的事，而那时期经常涌现心头的，就是中期的奏鸣曲。的确，录

音技术的进步快得惊人，演奏家几乎追不上它的速度，只是，有时我倒觉得以前的情况较好。最近我时常听到技师对我说：‘放松心情弹奏吧，其他的包在我身上。’结果时常像拼盘般被切割了一样。我不喜欢这种做法，也不想这样做。我认为技术是技术，艺术是艺术，彼此要严守一条分界线。在78转的时代，为了灌录一张唱片，时常要反复弹奏二三十次，最后很可能因不理想而放弃。可是在这种情况下，却会涌出不可思议的气力，然后从头干起。如果聆听这种古老的演奏，有时就不想听现代的演奏了。老实说，我是不大喜欢唱片录音的，一般来说，我希望的是实况录音，而不是在录音室弹奏。”

《槌子键琴奏鸣曲》这首无比巨大的奏鸣曲是他头一次录制。这也是极为伟大的作品。它不是做好技巧上的练习、能做表面式的演奏时就能录音的乐曲。他说：“从很早以前我就想弹奏这首奏鸣曲，而且年轻时就做过充分的练习。可是我觉得此事犹如要爬上珠穆朗玛峰那样。为了攀登这么高的峻岭，当然必须有相当的准备，非得涌出充分的热情不可。由于这是贝多芬的最后作品之一，是真正成熟时期的作品，对演奏家而言，也必须花费较长的时间，把各种课题加以克服。最近的一些年轻人，喜欢马不停蹄地做录音，甚至做出贝多芬和海顿的奏鸣曲全集来，我对这件事的真正价值，一直表示怀疑。虽然唱片数是增加了，却只有如此而已。我认为数量尽管不多，但最要紧的是素质要好，这样才有价值。唱片公司虽然要求我不断进行录音，可是除非我自己能觉得满足，否则就根本不想做。像《槌子键琴奏鸣曲》就是这样。当我灌录此曲时，真的抱着攀登珠穆朗玛峰的心情全力以赴，如果大家能欣赏它，我会觉得很荣幸。”

推荐唱片：

贝多芬：钢琴奏鸣曲集（DG 453 221）

勃拉姆斯：第一、第二钢琴协奏曲（DG 419 158；柏林爱乐协奏，约胡姆指挥）

柴科夫斯基：第一钢琴协奏曲（CBS MDK 44643；纽约爱乐协奏，梅塔指挥）

格里格：抒情小品（DG 419 749）

梅特涅、普罗科菲耶夫、斯克里亚宾等的奏鸣曲以及吉利尔斯改编斯特拉文斯基的《彼得鲁什卡》组曲（MK 417 702）

狄努·利帕蒂

罗马尼亚钢琴家**狄努·利帕蒂**（1917－1950）1917年3月19日出生在布加勒斯特一个富裕的贵族家庭。其父是业余提琴手，著名小提琴家萨拉萨蒂和卡尔·弗莱舍尔的学生。其母是一个钢琴家。近代罗马尼亚音乐之父埃奈斯库是利帕蒂的教父。利帕蒂从摇篮时代起在这样的音乐环境中受到熏陶，音乐才能发展很快。用他母亲的话说，他学会钢琴比学会笑还早。利帕蒂很小的时候就会作曲，会用音乐描绘家人的肖像，把父亲和母亲的性格用钢琴描绘出来。这种特殊的感性，注定他将成为一个钢琴家。由于家庭富裕，利帕蒂幼年时父母就请来布加勒斯特音乐学院的著名女钢琴教育家芙罗丽卡·穆西塞斯库教授教他弹钢琴，并由布加勒斯特大学的教授担任家庭教师，教导他除音乐以外的文化修养。他4岁即在慈善音乐会中演出，1928至1932年又在穆西塞斯库教授班上学习。穆西塞斯库向利帕蒂传授了她那无与伦比的技巧和魔

术般的触键法，并加以严格训练。1934年，利帕蒂参加维也纳国际钢琴比赛获二等奖，评委柯尔托为抗议评判不公，愤而退席，随后邀请利帕蒂到巴黎亲自教他钢琴，并请一流名家教他作曲、指挥和室内乐。布朗热及杜卡斯都教过利帕蒂作曲。在柯尔托的提携下，利帕蒂自1936年20岁起走向国际乐坛，1937年到德国、意大利举行了独奏会。

正当他蒸蒸日上，逐渐被国际乐坛重视之际，第二次世界大战爆发，利帕蒂回到罗马尼亚，后来罗马尼亚沦入纳粹之手，1943年他和他的未婚妻坎塔库泽娜（钢琴家、教育家）辗转逃到瑞士日内瓦。好不容易熬到战争结束，然而，1946年，不幸的事情发生了：自幼年起即体质衰弱的利帕蒂，因颠沛流离受到的折磨引发了白血病。1948年，为筹措医药费，利帕蒂夫妇打算前往美洲及澳大利亚旅行演奏。鉴于他身体太弱，医生命令必须取消演出。消息传出，当时许多音乐家如斯特拉文斯基、明希、梅纽因等都慷慨解囊，捐献医药费，更有利帕蒂的乐迷，纷纷从各国汇款，希望他能康复。

1950年5月底，主治医生认为利帕蒂的病情较稳定，或许再过两个月就可以弹琴了。利帕蒂于是在8月23日举行了音乐会，演奏莫扎特钢琴协奏曲。下一场音乐会预定在9月16日举行，曲目都是独奏。然而到9月16日当天午后，当利帕蒂抱着虚弱的病体，到达音乐会现场试奏时，由于身体状况实在太差，医生及朋友都劝他取消音乐会，医生甚至说：说不定到了晚上就不能弹了。利帕蒂自知身体状况极差，也知道自己死期已近，但他还是坚持着。他说："我有约在先，所以我非弹不可！我必须弹。"音乐会如期举行，在场的每一个听众都为利帕蒂感到心酸难过，听众都是为了聆听这位命在旦夕的年轻天才最后一次的演奏会而来的。在挤得水泄不通的音乐厅里，没有一个人不心酸。上半场是巴赫

作品，第一首降B大调组曲中，甜美的前奏，流畅的阿拉曼德舞曲，活跃而富节奏感的库朗舞曲，一转而入庄重的萨拉邦德舞曲，典雅的小步舞曲，节奏最轻妙的基格舞曲。整曲所显示的神圣而优雅的巴赫键盘音乐，堪称空前绝后。但是到下半场肖邦圆舞曲后半时，体力已逐渐不支，从他的面部表情可看出他在忍受着极端的痛苦。当演奏会进行到预定曲目最后一首时，他已无法弹完了。事先准备在他最喜爱的返场曲——巴赫清唱剧改编曲《啊耶稣！人们期盼的喜悦》后，要说几句感谢的话，他也无法做到了。只见利帕蒂的手指，慢慢地离开键盘，留下无言的感谢，结束了音乐会。利帕蒂以有限的生命与体力，回报对他关怀备至的音乐前辈及乐友。现场听众莫不噙着热泪，带着无比的虔诚祝福离去。

利帕蒂是个极有天赋的音乐家，他技艺超群，基本功极为扎实，但从未有人将他列为技巧派，因为他的演奏已经炉火纯青，达到了以道忘技的高度。他总是因音色、音量的不同，采用不同角度的触键。他的听力特别敏锐，在弹琴时可以清楚听到所弹下去的音所产生的泛音，所以可以靠他敏锐的耳朵，弹出乐曲每一个音的变化。他演奏浪漫派作品，在音色和分句处理上有着迷人的魅力。演奏巴罗克时代的复调作品，声部层次清晰生动。钢琴泰斗鲁宾斯坦有一次听过他的演奏后说："混不下去了，我要卷铺盖回家了！"利帕蒂不但是一个演奏技巧辉煌的演奏家，而且是一个极为敏感和感情细腻的音乐家。他以虔诚的心情对待音乐。死前30分钟，他还听着贝多芬《f小调弦乐四重奏》的唱片，并对妻子说："并非只要成为一个伟大的作曲家就够了，而且还要成为神所御选的好乐器。"利帕蒂就是把自己当作"神选的乐器"，把圣洁、高贵的音乐传达给听众。

利帕蒂传世的录音很少，这既是由于他英年早逝，生前最后一段时间身体又很差，同时也因为他律已极严，从不轻易录音。

1937 年，他和亦师亦母的布兰杰录了勃拉姆斯圆舞曲二重奏中的 7 首选曲，1943 年在日内瓦为广播电台录了义父埃奈斯库的奏鸣曲，至 1946 年底，白血病发后，在身体状况尚佳时录了些曲目，由于自我要求非常严格，所以所录曲目不多。1950 年初，EMI 公司曾要求他录制贝多芬《皇帝》钢琴协奏曲，他却说还要再练 4 年，柴科夫斯基的钢琴协奏曲则说要再等两年。因此他录制的唱片，都成为极其珍贵的藏品。

1944 年，盟军收复巴黎后，EMI 唱片公司著名制作人李格在听到法国六人团之一的普朗克评论利帕蒂是“能深深地保持圣洁心的钢琴家”后 3 个月，听到利帕蒂弹奏肖邦《e 小调钢琴协奏曲》的彩排练习，认为普朗克所说不虚，乃于 1946 年和利帕蒂签约，希望能立即开始录音。但此时利帕蒂已被发现患有白血病，症状时好时坏，而且听说不久后将有新型录音设备出现，为了录音品质，等到 1947 年才开始录音。当年共录了肖邦 14 首圆舞曲、第八首夜曲、肖邦第三奏鸣曲、格里格的《a 小调钢琴协奏曲》及两首斯卡拉第的奏鸣曲。每一首都精彩绝伦。其中肖邦圆舞曲，利帕蒂为了演奏效果，将次序按照乐曲的趣味、快慢重新调整，把效果最华丽的第二首放在最后，并把每一首的乐曲性格，在圆舞曲的大前提下，给予微妙的个性化，使每首乐曲有不同的表情，但是保持最自然的呼吸及诗样的情怀。在他打破按照作曲年代的顺序，改以乐曲明暗、快慢对照的安排下，表达出最细心、精致的音乐效果。当这录音发行后，所有的音乐爱好者，都期待着他能继续录练习曲、前奏曲全集，带出新创意。然而天不假时，1948 年他病情转剧，只能抽空录一首李斯特小品及舒曼《a 小调钢琴协奏曲》，由当时出道不久的卡拉扬指挥。

1950 年 12 月 2 日，在利帕蒂最后一次音乐会两个月后，从瑞士日内瓦，传出他以 33 岁的英年溘然长逝的消息。世界乐坛莫不

惋惜一位音乐奇才的殒落。连甚少称赞人的大钢琴家巴克豪斯都说：“他带给我们无尽的美丽回忆与哀悼。”将他带到巴黎，并造就他成为无与伦比的钢琴家的柯尔托说：“不管是莫扎特或巴赫，抑或是贝多芬和肖邦，他都具有能超越单纯的音符，表现出其精神意味的正确理解力。”他的教父埃奈斯库说：“我觉得如果要从我的记忆中除去这位演奏家的名声所象征的创造者形象和希望的话，我还不如被处死刑的好。再见吧！亲爱的狄努，你是额上带着一颗明星出生到这个世上来的……”

推荐唱片：

肖邦第一钢琴协奏曲（爱乐乐团协奏，加列拉指挥）；格里格钢琴协奏曲（苏黎士市政厅管弦乐团，埃克曼）EMI CDH 7 64397

舒曼钢琴协奏曲（爱乐乐团，卡拉扬指挥）；莫扎特第二十一钢琴协奏曲（爱乐乐团，卡拉扬指挥）EMI CDH 7 69792

肖邦 14 首圆舞曲、船歌、夜曲、玛祖卡 EMI CDH 7 69802

肖邦、勃拉姆斯、拉威尔、李斯特、埃奈斯库作品 EMI CDH 764038

巴赫、莫扎特、斯卡拉第、舒伯特作品 EMI CDH 7 69800

利帕蒂演奏集（以上 5 张合集）EMI CDH 7 67163

阿尔图罗·贝内代托·米凯兰杰利

意大利钢琴家**阿尔图罗·贝内代托·米凯兰杰利**（1920—1995）1920年1月5日生于意大利北部巴雷西亚一个律师家庭，据说他的家族是圣徒亚西西的圣弗朗西斯的后裔，这一点虽然已经难以查考，但米凯兰杰利一家确实是佛兰西斯教会的一员。他的父亲既是律师同时也具有钢琴教师资格，所以米凯兰杰利年仅3岁便开始了初次钢琴课程，接着又学了小提琴及风琴，稍长后进入巴雷西亚的温特利音乐学院钢琴系，但此时的米凯兰杰利在钢琴与小提琴之间，钟情的是后者。又由于家族属于佛兰西斯修道会，小小年纪的米凯兰杰利，耳濡目染下，对管风琴亦十分喜爱。因此，一直到10岁以前，米凯兰杰利可以说是没有认真学习过钢琴。他10岁进米兰威尔第音乐学院，拜凯梅利及安福西为师从头改学钢琴。安福西是李斯特的门生陶西格的弟子。安佛西强化了米凯兰杰利的指法，也将意大利钢琴乐派最精华独到的技艺——

清澄干净的音色，完全教给米凯兰杰利，让他原本就与众不同的触键增添了水晶般透明的光彩。在名师指教下，他进步神速，1933年以13岁的年龄毕业。自音乐学院毕业后，米凯兰杰利一边学医，一边开展他的演奏事业。

在30年代后期，米凯兰杰利出人意料地进入圣佛兰西斯修道院中，希望能够成为修士。1939年7月8日，米凯兰杰利参加了日内瓦国际钢琴大赛，以出类拔萃的成绩赢得首奖和柯尔托特别奖，当时柯尔托还当面称许他为“李斯特再世”。因为得到特别的殊荣和国际性地声名，米凯兰杰利自此放下一切，专心从事于他的钢琴演奏生涯和录音工作。波洛尼亚的马蒂尼音乐学院聘请他担任钢琴教授。1940年，年方20岁的米凯兰杰利在斯卡拉首次登台，一曲李斯特的《死之舞》令在场同胞们瞠目结舌。他们看到了昔日布索尼横扫全欧的无上荣光，他们听到了日内瓦大赛上的“新李斯特”是如此名不虚传，意大利听众毫不吝惜地将当年授予布索尼的封号——“新古典的浪漫”给予了米凯兰杰利，希望他能日益精进、更上层楼。

然而他的演奏事业随着第二次世界大战的日益紧张而暂停。二战期间，米凯兰杰利起初担任意大利空军的飞行员，但后来却加入了反法西斯的抵抗运动，因此，战争末期米凯兰杰利曾被纳粹逮捕下狱，成为德军的俘虏，过了8个月铁窗生活。以后他又戏剧性地从俘虏营逃脱。

第二次世界大战结束后的1946年，米凯兰杰利开始以国际性钢琴家的姿态出现于世界乐坛，很快地便在各地造成轰动，反法西斯战士的光荣历史也为他添上不少尊敬的目光。1948年，米凯兰杰利首次在卡内基登台，和米特罗波洛斯指挥的纽约爱乐合作舒曼的《a小调钢琴协奏曲》。这是一场历史性的名演。米凯兰杰利以可怕的狂热弹完全曲，第一乐章史无前例地只花了13分45

秒，令在座的观众为之疯狂。1952年他因患重病不得不中断到欧美巡回演出，而在意大利几个城市举办钢琴高级班。1955年肖邦大赛邀请年仅35岁的米凯兰杰利担任评委。到了60年代，米凯兰杰利的演奏事业似乎又迈进了一个技巧与音乐性双向加深的领域。他把在伦敦修道院中找到的意大利作曲家巴尔达萨雷·加卢皮（1706—1785）的键盘音乐，以崭新的面貌弹奏给本世纪的乐迷。同时，他又广泛地在意大利举行演奏会，再度以李斯特征服听众。贝多芬的《皇帝》协奏曲也在这时成了他的标准曲目。意大利的听众给了米凯兰杰利较以往更多的热情和支持，而米凯兰杰利似乎也觉得，全世界只有意大利能让他完全自由，他甚至可以擅自在《皇帝》协奏曲终乐章结尾自加和弦，这种在德国肯定会招致指责的事情在意大利却总能博得一片掌声。

1964年他首次到苏联旅行演奏。同年，米凯兰杰利在出生地巴雷西亚创办了一所钢琴天才学校，专收世界各国最有才能的学生。并创立了巴雷西亚国际钢琴音乐节，为祖国的音乐文化贡献出自己的力量。1968年，因为意大利行政当局种种官僚做法失当，对米凯兰杰利这位艺术家有所冒犯，米凯兰杰利一气之下不但结束了音乐节的活动，也自此搬离意大利，移居瑞士。1973年起，他在佛罗伦萨附近举办暑期学校，对于好的弟子他可以好几年不收学费，同时又照顾他们的生活，但心情不佳就取消授课。他教学的对象不限于本校的学生，更开放给慕名而来的各国钢琴家，而且是免费教学。在丰富的教学资源中，米凯兰杰利所给予的多半是思考上的启发，其次才是技巧。在他的20年教学生涯里，培育出许多一流的钢琴家。他指导了克雷恩、哈拉谢维茨、阿格里奇和波利尼等一流钢琴家。在教学的过程中，米凯兰杰利也因此而退而反省自己的音乐世界，使自己对作品的诠释更有深度。此时的米凯兰杰利，达到人生的巅峰岁月，演奏、教学、事业、声望

皆达到了世界之极。

1968年米凯兰杰利移居瑞士之后，渐渐地，随着世人的崇拜日增，米凯兰杰利也愈显得神经质地追求完美。再加上他70年代后，已毋须靠演奏打名声，就算是演奏，也只是为了自己而非听众，因此形成了米凯兰杰利轻视演奏会的心态。虽然他有专属的调律师，以确保他的钢琴时时调校至最佳状态，但是他取消演奏会合同、临时取消音乐会的次数与日剧增。于是，米凯兰杰利就成为了众所周知的国际乐坛上的神秘人物。慢慢地，他的自我意识愈来愈强，也愈来愈成为所谓的完美主义者。他说："我很早的时候就不再听别的钢琴家的演奏，我反求诸己，开始研究我自己的音乐。"谈到作曲家、演奏家和听众之间的关系，米凯兰杰利则表示："我不为别人弹奏，我只为我自己及作曲家服务。台下有没有观众对我而言并没有差别，当我坐在钢琴前面，我身是处在一种迷失的状态，我思考的是我所弹的作品、钢琴发出的声音是我心灵运作的产物与智慧的结晶。"

1982年后，米凯兰杰利的健康状况急转直下，不得不暂别舞台养病在家，直到1987年才再度复出。1989和1990年，米凯兰杰利再度演奏了莫扎特的钢琴协奏曲，但是他却再也不能保持昔日那完美的琴技，技巧的退化十分严重。但是，他这时与切利毕达契合作的舒曼钢琴协奏曲，一反28岁时的年少轻狂，以永无止息的慢，一字一句，一顿一挫弹出浓郁的哀愁。米凯兰杰利总算在简单的音符中为自己留下一份回忆，没有听众，没有作曲家，只有自己的心灵世界。

1995年6月12日，米凯兰杰利病逝于瑞士卢加诺医院，享年75岁，死前要求勿对外公布死因，生也传奇，死亦传奇，这是米凯兰杰利所留给世人最后、也是永远的谜。米凯兰杰利一生充满传奇，他是小提琴家及风琴家，同时是合格的飞行员，据说还有

行医执照。有参加过赛车的纪录。一段时期还在阿尔卑斯山组织男声合唱团，因为他也是个滑雪名家。米凯兰杰利有独特的思考方式，一向不容易和指挥和平共处，1958年在EMI录协奏曲时，还得自意大利一个地方性指挥来指挥首屈一指的爱乐交响乐团协奏。他对自己的演奏质量要求很高，不轻易举行独奏会。又由于他不喜爱灌录唱片，所以能听到他演奏的人是很幸运的。他独到的琴音和过人的诠释，使他足以以少量的录音作品而成为一代大师。

他的技术无懈可击，善于在音色和多声部层次上控制得恰到好处，在整体和细节上也处理得有条不紊。在他的演奏中，既有古典派的内在与平衡，又有浪漫派的热情与感染力。米凯兰杰利对于音色十分在意，因为音色可说是米凯兰杰利的演奏灵魂。他注重钢琴的纯粹琴音，依照调性的不同而有变化。在乐句进行之中，配合高潮起伏而增添琴音的亮度。他在诠释乐曲上多半会为一部作品预定一个基本的“色泛”，随情思的不同、声部的差异而渐生层次变化，如同由天青到靛蓝、清橙至浓桔……等等之程度变化。米凯兰杰利曾表示：“起初，我根本不喜欢钢琴。我认为钢琴太过类似敲击乐器，因此我开始学习管风琴和小提琴，藉由管风琴和小提琴的学习，我找到了属于我自己的弹琴方式。我发觉，管风琴和小提琴演奏出来的声音，也可以用钢琴来表达。如果你们想了解我的音色，你们一定不要光想到钢琴的音色，应该往管风琴和小提琴的组合音色去思考。”这自白完完全全地说明了米凯兰杰利的演奏神髓。他的曲目不广，录制的唱片虽不多，但演奏曲目的质量都十分完美。

他的巴赫《意大利协奏曲》是伟大的诠释，每个声部自在的游走，不仅仅是强弱的变化，而是连音色上的明暗浓谈皆能全面顾及，乐句的进行不只是流畅，更有微妙的弹性速度。斯卡拉第

的奏鸣曲更可说是符合了米凯兰杰利的个性，精致古典又具创见新意的乐思自米凯兰杰利的指下完全解放，再添以他堪称一绝的音色处理，在模仿不同乐器音色部分更是精彩非凡。米凯兰杰利在肖邦、贝多芬、格里格、舒曼的演奏上，也总能在情思奔放之际，暗地保留一些拘谨的空间，以稳固的弹性速度做不变的基石，构筑令人难忘的情韵。在艳丽的西班牙音乐中，米凯兰杰利准确地掌握了作品的曲趣，以华美的音色营造多层次的光影变化，用生动的节奏酝酿浪漫的异国风情。

他的莫扎特钢琴协奏曲是十分奇特的演奏。米凯兰杰利常常自第一主题就十分强调节拍（特别是左手），又以快速音群和夸张的强弱营造悲怆性的乐句，然而第二主题却又弹得极为轻松自在，若无其事。到了发展部，米凯兰杰利更是不断扩张他的旋律线，弹出不该在莫扎特作品中出现的超长乐句，伴奏音型也喧宾夺主地抢眼，让协奏曲完全成为一场竞奏，甚至所有的装饰奏皆弹得极为夸张。但这外炫的现象似乎也只存在于他的现场演奏。米凯兰杰利对现场音乐会和录音室的态度是截然不同的。现场音乐会对米凯兰杰利而言是一个享受掌声、享受完全自我的场所。而后者是要经受时间的检验，因而想必是较前者重要得多了。毕竟，米凯兰杰利还是十分在意世人的眼光，尽管现场可以诠释出自己心中的莫扎特，但录音时的弹奏仍要合于世人的莫扎特标准。

自 70 年代之后，米凯兰杰利的曲目日渐固定，不勇于向外开发，顶多是同一作曲家的延伸，似乎米凯兰杰利已经将全部精力投注在自己心爱的贝多芬上，米凯兰杰利也的确缔造了一个贝多芬演奏中最高境界的典范。他的发声简洁、明晰，整体的结构观十分出色，演奏高贵、辉煌，但并不摇曳生姿。他在贝多芬钢琴奏鸣曲的录制上出奇的不均衡，他很早就录制了贝多芬最初的 3 首钢琴奏鸣曲，接下来录制了贝多芬第三十二钢琴奏鸣曲，将前

后两个极端皆录了音，然后，花了许多时间和精力录制第四奏鸣曲。米凯兰杰利特别留意到了这部作品所带来的先导意味，将真正的贝多芬风格弹了出来，摆脱了任何一种巴洛克味的弹奏方式，也是极少数确实能将第四乐章回旋曲弹出深刻情思、却又未显晦涩的睿智佳作。他似乎喜欢把他的音乐个性隐藏在辉煌的演奏之下。他弹奏的贝多芬有一种理智上的冷漠，有时几乎是拒人于千里之外的轻蔑。没有人能奏出比他更完美的圆滑音阶，更有力、响亮的和弦，或以细微的触键与音调呈现更平衡的结构。贝多芬第五钢琴协奏曲，是米凯兰杰利一生功业的极至。他尽施一生所有的精髓，使贝多芬协奏曲成为动人的音乐情感的暖流。

米凯兰杰利一向特别钟爱德彪西，十分努力地试图弹出《无槌之音》。他的确做到了。米凯兰杰利没有真正地打击键盘，而是以他长软手指抚掠而过，以全然柔软圆滑的线条歌唱出所有的段落，不带丝毫钢铁的森冷之声。柔若无骨的琴音在米凯兰杰利的指下不仅已达于“无槌之音”的绝境，更令人难以望其项背的是他借自小提琴的自然歌唱和管风琴的音色层次，一意追求潜在的内涵深度而非浮浅的虚华外表。米凯兰杰利的德彪西让世人真正诚心拜服那顶尖绝妙的音色，又有谁能在《粉雪飘舞》里，弹出不带一分敲击，却又这般微弱细致，如游丝腾空、暗香浮动的呢喃软语呢？还有谁能在飞旋的乐章中，分出明暗不同、浓淡皆异，兼具闪亮和幽影的丝丝絮言呢？低音部的双手控制已经达到令人匪夷所思的地步，收放之间宛如天马行空，开阖交替吞吐自如，一切直令人想说不可能，但米凯兰杰利却又轻松地达到了。

米凯兰杰利的肖邦演奏无疑是另一个传奇，在音色之外，他带给我们的是高深难测的意境和内涵。诚如波利尼所言，米凯兰杰利是公认的“音乐哲学家”。他抛开一切不必要的拍子处理，以全新的态度来为玛祖卡舞曲下注脚，在第一叙事曲和第二谐谑曲

里，米凯兰杰利真正地弹出了一个悲壮的故事，从无垠的悲哀转为心灵的纠缠；第二谐谑曲的曲速安排和分句设计更是众多此曲版本中的翘楚。综合贝多芬、德彪西和肖邦三者的成就而言，米凯兰杰利已经登上了钢琴演奏的顶峰，足以成为永垂不朽的大师。音乐哲学家能有这样深入的诠释和哲学思维，思考无疑是绝对性的重要。米凯兰杰利曾一针见血地指出现代演奏者诠释缺乏内涵的原因："当今年轻的音乐家都害怕思考，他们所做的一切都是为了不要思考。日日如此，人类会变得比其他动物还要次等。动物至少都还有直觉，人类已失去了本能的直觉，失去了和自身最密切的接触。一个艺术家在传达他的音乐理念之前，必须先面对他自己，必须先认识他自己是谁，只有这样他才够资格出来演奏音乐。"

推荐唱片：

德彪西：前奏曲集Ⅰ（DG 413 450）、Ⅱ（DG 415 372）

德彪西：儿童园地；意象集Ⅰ、Ⅱ（DG 414 372）

拉威尔：G大调钢琴协奏曲，拉赫玛尼诺夫：第四钢琴协奏曲（EMI CDC 7 49495；爱乐交响乐团协奏，格兰赛斯指挥）

加卢皮、贝多芬、斯卡拉第的钢琴奏鸣曲（DECCA 417 772）

贝多芬：第三钢琴协奏曲（DG 423 230；维也纳交响乐团协奏，朱里尼指挥，维也纳电视台电视音乐会现场录音）

舒曼：《狂欢节》（DG 423 231）

肖邦：10首玛祖卡等（DG 413 449）

海顿：钢琴协奏曲（EMI CDC 7 49324；苏黎士室内乐团协奏，斯托兹指挥）

格伦·古尔德

加拿大钢琴家**格伦·古尔德**(1932—1982)1932年9月25日生于多伦多。幼年随母学习钢琴,后来入多伦多皇家音乐学院,师从格雷罗学习钢琴,同时随斯密特学作曲并师从西尔维斯特学管风琴。12岁以优异成绩毕业时,得到金奖获得者的预备资格,14岁与多伦多交响乐团合作演奏贝多芬第四钢琴协奏曲,从而开始他的演奏生涯。接着在加拿大各地举行独奏会,并在电台广播演出。曲目以古典乐派作品为主,同时开始研究维也纳近代浪漫派后期如理查·施特劳斯的钢琴作品。1955年首次赴美演出,受到热烈欢迎。在华盛顿及纽约举行的演奏会,获得听众及舆论界的一致好评。尤其是在纽约,他在独奏会上演奏巴赫的《哥德堡变奏曲》,这在独奏会的选曲上打破了惯例。古尔德的演奏非常有说服力,使听众耳目一新。因而哥伦比亚唱片公司(CBS)马上邀请他将此曲录成唱片,唱片一上市立即被抢购一空。1956年他在美

国各大城市巡回演出，1957 年到欧洲与卡拉扬指挥的柏林爱乐交响乐团合作巡回演出。并到苏联、以色列、英国举行独奏会。1959 年获柯恩－巴赫奖章，1964 年多伦多大学授予他文学博士学位，1968 年他获得加拿大最高的人文科学奖——摩尔森奖，1982 年不幸英年早逝，卒于多伦多，年仅 50 岁。

早期的古尔德，在独奏会的选曲方面有其独特的怪癖，曲目从巴赫到爵士音乐，曾引起某些评论家的非议。但在他的演奏中，在快速乐段的手指技术、节奏、声部的力度层次以及对乐曲的理解等方面，都有不俗的表现。他不满意演奏会上使用的钢琴。认为大键琴、风琴或钢琴在技巧上并没有任何差别，原则是依据乐曲的需要而选用。他虽然演奏钢琴，但他的触键更适于大键琴，尤其是他的滑奏更近似弹风琴的技巧。他的巴赫《赋格艺术》的录音唱片，听来很像是把风琴当做钢琴来弹奏。后期的古尔德，几乎不在舞台上露面，他主张为了适合作品的需要而使用特别的乐器，这是演奏会上所办不到的。因此，古尔德成了“唱片上的钢琴家”，他的唱片颇能捕捉人们的心。他录制了李斯特用贝多芬第五、第六交响曲改编成的钢琴曲，勋伯格的全部钢琴作品，比才、格里格、西贝柳斯的夜曲、奏鸣曲等。还有许多平常很少人演奏的作品的唱片，并在报刊杂志上发表了不少文章。

古尔德是一位很特异的钢琴家。他的演奏曲目及诠释都具有相当的个性。他弹琴的姿势也与众不同，可以说是任何一位钢琴教师都不能容忍的恶劣姿态。他还喜欢边弹边吟，有时甚至声音很大，录音时也不例外。他手指速度极快，但交代得非常清晰，所以不看唱片上标注的时间往往不觉其神速。他曾表示不知道巴赫作品有传统的速度，对于莫扎特、贝多芬或勃拉姆斯等在形式方面具有传统的音乐，古尔德的演奏经常会使人有抗拒的感觉。因为古尔德是个非传统的钢琴家，他具有自己的音乐个性，所以我

们会感觉到他具有意外的新鲜感及抗拒感，这是必然的。

古尔德的怪异从他1955年在CBS灌录巴赫的《哥德堡变奏曲》的情景即可见一斑。录音从6月26日开始，用了一周时间。这时的纽约正是大热天，出现在纽约录音室的古尔德，使那些经常与许多艺术家们接触而不大容易表现惊奇的CBS制作人目瞪口呆。他身穿外套，围着围巾，戴着黑布头巾、手套。听说纽约的自来水不能生饮，他就自备了2瓶水，5瓶药，携带一个特制的钢琴椅子到录音室来。演奏前他把双手在热水中浸泡20分钟，用自己带来的毛巾擦拭。椅子是当时独一无二的，四脚能伸缩自如。他把椅子调整成倾斜角度，方便双手的交叉演奏。身体前仰后合，巨大的手掌扁压在键盘上，在恍惚中闭目疯狂般的演奏。兴奋时，嘴巴一动一动地像是在歌唱。CBS的录音师为了避免录进他哼出来的声音，为放置麦克风的地方而伤透了脑筋，但至今我们在他的唱片中还能听到这些声音。

古尔德录音用的钢琴经过改造，联杆很短，一碰就响。他录音演奏时一直选用的是一架编号为CD318的第二次世界大战前的斯坦威琴，这架老琴已经即将报废，但经过古尔德几次的大翻修又派上用场。他在加拿大的录音用了什么琴虽然不清楚，但想必也是古老的乐器。

他是诠释巴赫的权威，他录制的巴赫《十二平均律》出色地表现了复调音乐的风貌，被誉为钢琴演奏的“旧约全书”。二声部与三声部《创意曲》与其他巴赫作品几十年来无人能及。他是一位对乐谱有深刻洞察力的演奏家，以天才的敏锐来读谱，经过智慧的整理，筑成古尔德特异的风格。这种演奏时的狂热与理智的共存，不得不令人惊讶，古尔德的魅力就在这里。他的演奏大多依赖悟性及感觉。聆听古尔德演奏的巴赫乐曲，总是那么优雅，充满活力地在歌唱，以跃动般的节奏推进力使乐曲流畅。绝不枯燥

无味，即使表情令人惊讶，他的音乐还是带有亲切感的。古尔德是一个天才，他能够在曲子中找到一些别人从未发现的内容和含意。他演奏的巴赫作品具有创新的意境；能够使听众在听了他演奏的这些美丽小巧的曲子后，认识到它们有多么伟大，多么奇妙辉煌。倾刻之间在这些作品中看到一个宏大而深远的境界，像大教堂的结构那样不可思议。

古尔德演奏的莫扎特、贝多芬的钢琴奏鸣曲不落俗套。他总是按自己的理解处理作品，在键盘上弹出自己的感受；有时不免使人感到怪异。莫扎特、贝多芬或勃拉姆斯的作品所基于的钢琴，虽说有异于现代的钢琴，却也是为了表达钢琴的表情而写的，而且以民族的精神与传统演奏到现在，这是不能忽视也是无可否认的事实。这些乐曲完全不同于巴赫的乐曲。但对莫扎特及贝多芬的曲子，古尔德有时候也会以异常快的速度来弹奏，不过他那灵活的手指绝不因此对细部松懈带过。要希望一般的钢琴有这样的效果是几乎不可能的，古尔德的触键轻如羽毛，非常敏感，弱音近似古钢琴及大键琴的音响，他并不是以此来夸张手指的灵活，而是以敏锐的触键彻底追求滑奏及断奏的效果，更以此表现出他那独特的美感。

古尔德是一位完美主义者，也因此极度恐惧面对听众，强调听众的批判精神与接受自己的音乐无关。即使是在录音室里，古尔德也一再检讨自己的演奏，直到定型后才录音，做最后的鉴定，灌成唱片问世。

古尔德完全不接触肖邦的作品，这是因为肖邦的乐曲“过于钢琴化”，如果没有透彻的认识就很难表现，使人根本不敢轻举妄动。而且钢琴本来就是为了适应演奏会场的逐渐扩大而发展出来的乐器。现代的演奏会所用的钢琴必须是个能与多数的听众相对、与庞大的交响乐团相互竞争的乐器。在音乐厅能充分发响的演奏

会用的三角钢琴，必须要有容纳数百人到上千人的空间。古尔德的技巧与音乐必须用特殊的钢琴，他选用自己喜好的钢琴而且拒绝听众，否定了与多数听众相对的演奏，拒用普通的钢琴。即使手指再强健，他的技巧也不能使现代的演奏会用的钢琴产生轰鸣。这样走出自己道路的古尔德，结果面对了与自己挑战的情况。拒绝在舞台上演奏并不只是拒绝与听众相接触，而且是在追求自己的孤独，把自己划定在一定范围之内，他的技巧、他的音乐、他的性格都是为此而产生的。

推荐唱片：

巴赫：哥德堡变奏曲（SONY SMK 52594）

巴赫：创意曲（SONY SMK 52596）

巴赫：平均律钢琴曲集（CBS M3K 42266）

巴赫：意大利协奏曲（CBS MK 42521）

符拉基米尔·阿什肯纳吉

符拉基米尔·阿什肯纳吉 1937 年 7 月 6 日生于莫斯科附近的小城高尔基。父亲是个杂耍型钢琴家，具有极优秀的即兴演奏能力。阿什肯纳吉幼时常常跟着父亲哼唱，母亲觉得他颇具音乐天赋，在他 4 岁时就请老师给他启蒙学弹钢琴。这时第二次世界大战爆发，他随母亲逃难到西伯利亚及塔什干一带，经历多年的颠沛流离才回到莫斯科，但无论在什么不利环境下，母亲总是设法维持他对音乐的学习。6 岁时，他进入正规学习，7 岁就能由学生管弦乐团协奏演出海顿的协奏曲，可以说得上是具有惊人才能的儿童。从此他经常在广播电台演出。他 8 岁在莫斯科公开演出，9 岁进入莫斯科中央音乐学校（莫斯科音乐学院预科），师从塞巴蒂安。1955 年，他 18 岁时，从这所十年制音乐学校毕业。当年参加华沙第五届肖邦国际钢琴比赛，获得第二名（第一名是哈拉谢维茨，第三名是傅聪）。当时就有评委提出异议，认为对阿什肯纳

吉不公平，米凯兰杰利等人甚至因此而辞去评委以示抗议。

回国后阿什肯纳吉升入莫斯科音乐学院本科，成为著名钢琴大师奥鲍林的高足。次年又获得比利时伊丽莎白王后国际钢琴比赛一等奖。随后赴比利时、东西德、美国、加拿大各地旅行演奏，获得惊人的成功。英国 EMI 公司及苏联的旋律唱片公司都发行了他的唱片，这时的阿什肯纳吉已在国内外颇有名气，但他还是继续在莫斯科音乐院攻读。后来由于他表示了对在当时苏联被认为是离经叛道的现代派音乐、绘画的好感，被当局禁止出国 3 年。1960 年他从莫斯科音乐学院毕业，已经跻身国际著名钢琴家之列。不久，他与同班的冰岛留学生、曾参加过 1958 年第一届柴科夫斯基国际钢琴比赛的女钢琴家托伦结为伉俪。

1962 年，苏联领导人派他参加第二届柴科夫斯基国际钢琴比赛，他与英国青年奥格登并列冠军，但却也因此与苏联当局结下芥蒂。原来 4 年前，苏联举办第一届柴科夫斯基国际钢琴比赛，赛前策划得好好的，让自己国家或者至少是社会主义国家的选手拿金牌，没承想冠军被来自资本主义国家的克莱本夺走，这很让苏联人感到丢了面子。这次为了保证金牌留在家里，苏联人决定派阿什肯纳吉出阵，并要他拿冠军。阿什肯纳吉不愿参加比赛。但是拗不过当局，尽管他在比赛中夺魁，但从此与当局交恶。他以妻子不习惯俄国生活为由，申请留在岳父母的居住地——伦敦，苏联当局虽然发给他多次出入境护照，可是当他与妻子回国开演奏会后，再度出境却遇到重重困难。这使他对当局失去信任。次年，他定居伦敦，后来又移居冰岛。1969 年，苏联作家库兹涅佐夫投奔西方，文化部官员要求阿什肯纳吉发表有利于官方的言论，却被他拒绝。这激怒了当局，于是不但他父母亲的探亲申请被驳回，才华横溢的妹妹就读莫斯科音乐学院也遭拒绝，妹妹因而失去成为钢琴家的机会。阿什肯纳吉失望之余，于 1972 年放弃苏联国籍，

加入冰岛国籍，定居雷克雅未克。1976年在冰岛总理的斡旋下，他才得以与父母亲重聚。1979年10月，阿什肯纳吉随BBC的制作小组到上海，一方面指挥上海交响乐团，同时也在音乐学院开独奏会。不久前再次以钢琴家的身份访问我国。

阿什肯纳吉喜欢一本书《贝多芬：他的精神成长》，他说，此书不只是关于贝多芬的研究，其实更可以算是音乐导论。书上提到，音乐表面看来十分抽象，其实是在描写人类所能经验到的心灵与肉体的无穷变化。阿什肯纳吉说，音乐愈伟大则愈神秘；贝多芬的音乐反映了生活的一切状态，莫扎特则完美无缺、远离生活——因为生活不可能完美。他无法认同像李斯特或圣·桑的某些二流作品，但是由于民族情感，偶尔也演奏拉赫玛尼诺夫或里姆斯基－科萨科夫的二流作品，希望经由他的诠释能够将作品的档次提高。他对歌剧毫无兴趣，特别不喜欢意大利歌剧——认为其太做作，过分戏剧化，完全脱离现实。他一向提倡斯克里亚宾的音乐，他说，斯克里亚宾的狂喜理念就是通过“感官实践”达成“精神实践”。听斯克里亚宾的音乐，那种热情及异国情调可以使你进入另一个世界。他平均每天练琴四五个钟头，独自在家练琴往往使他达到一种崇高的狂喜，觉得音乐与自己之间毫无障碍。

阿什肯纳吉的演奏方法吸收了苏联的优秀钢琴教师所创造的合理方法，他的身材在俄国人当中属于小个子，但他个子虽然矮小，手掌却相当大。阿什肯纳吉的钢琴技巧高超，一些艰难的乐句，一般人至少要练上好几天，但对他来说，几个小时就已经十分纯熟了，他的演奏有时全身像强韧的弹簧般地摆动，在柔软的手腕上产生最大的重量感，犹如把全身的重量集中在手指上的感觉。他的身体有韵律地随着律动做出弹力的摆动，因此弹到力量强的时候，头发就像竖了起来，产生美妙的律动感。他的触键，手指对键盘的角度像是垂直似的，每个音不但非常明确，而且还具

有独特无比的优异速度感，使其产生坚韧的音响。但是水平的急速经过句则改变角度到手指与键盘近于平行，在这种各式各样的触键中又大胆地加入踏板，使之产生丰富的色彩变化。

阿什肯纳吉的钢琴演奏大致可分为三个阶段。早期的阿什肯纳吉受到奥鲍林的影响，在演奏法上师生有共通之处。因此他具有学院派的风格，是莫斯科钢琴学派的传人。他的演奏带有典型的俄罗斯风格，感情充沛，演奏非常投入。他特别擅长斯拉夫民族作曲家的作品，柴科夫斯基、拉赫玛尼诺夫、斯克里亚宾、普罗科菲耶夫以及肖邦的钢琴曲都是他的保留曲目。他的技巧高超，音乐性细腻，音色华丽透明，乐句优雅流畅，音响是从钟一般明净的弱音到混合各种色彩的高潮最强音，在细腻的力度中由多样性的音彩变化组合，虽然不是非常明朗，倒也相当明晰。以这个技巧为基本，把柔软的旋律与华丽的弱音经过句，在热情的和声中交错融合。他的演奏热情诚挚，音色丰富，节奏敏锐，抒情性强，富有诗意，充满浪漫气质，将斯拉夫人的热情、浪漫表露无遗，是俄国与东欧民族乐派浪漫主义作品的杰出表现者，堪称俄罗斯钢琴学派的杰出代表。一位著名音乐评论家曾说过："这位矮小的钢琴家，全身都堆满音乐，然后像泉水般地涌出，演奏的瞬间色彩是那么多样性，令人叹为观止。"

阿什肯纳吉演奏曲目非常广泛，上至莫扎特，下至巴考克，他都有杰出表现。莫扎特的作品要求既具有鲜明的颗粒性，又非常滑顺。他能以端然的姿势，几乎近似弹奏风琴的弹奏。但是对于肖邦及拉赫玛尼诺夫那种非常具有钢琴性格的乐曲，则运用手腕的重量使双手做上下的运动，发挥丰富的弹力。像舒伯特那种转调多的曲子，则以色彩感的变化把调的变化表露出来，而且在全局中有平衡的统一，使听众感觉不出作品的冗长。因此可以明快地把作曲家所意图的新鲜效果表现出来。他把穆索尔斯基的管弦

乐曲《图画展览会》还原成钢琴曲，并且依照个人感觉，将乐曲结构做部分修改。虽然结果不是很成功，但就此事件而言，他对乐曲的研究所持的精神当是很认真的，这实在是难能可贵。

阿什肯纳吉是位“全集”录音大师，例如 DECCA 公司发行阿什肯纳吉系列套片，每套都是作品全集。外观形式一致，他的名与姓用大写字母印在白色封套的上、下两端，中间是他的肖像，非常醒目。包括：巴托克钢琴协奏曲全集（伦敦爱乐，索尔蒂指挥）；贝多芬钢琴协奏曲全集（芝加哥交响乐团，索尔蒂指挥）；贝多芬钢琴奏鸣曲全集；莫扎特钢琴协奏曲全集（爱乐乐团，自己指挥）；另加与巴伦勃依姆及傅聪合作的双钢琴、三架钢琴协奏曲（由英国室内乐团协奏）；普罗柯菲耶夫钢琴协奏曲全集（伦敦交响乐团，普列文指挥）；拉赫玛尼诺夫钢琴协奏曲全集（伦敦交响乐团，普列文指挥）；斯克里亚宾奏鸣曲全集等。他还自己指挥克利夫兰交响乐团再次录制贝多芬全部钢琴协奏曲。阿什肯纳吉对拉赫玛尼诺夫情有独钟，除前面提到的那套协奏曲，他早年曾与康德拉辛指挥莫斯科爱乐合录过，当属权威诠释，可惜至今尚未见 CD 发行，后来还与海廷克指挥阿姆斯特丹音乐厅管弦乐队又合作了一套数码录音的钢琴协奏曲全集。他还录制了拉氏的 24 首前奏曲，以及奏鸣曲、图画练习曲、主题变奏曲等。阿什肯纳吉还是肖邦专家，在 DECCA 公司录制过肖邦全部独奏作品，并合成一套 13 张发行、另有 2 张精选；由他伴奏，抒情女高音瑟德斯特勒姆演唱的肖邦歌曲，堪称浪漫的弹、浪漫的唱、浪漫的歌。他与帕尔曼、哈勒尔合作录制了很多奏鸣曲，皆是演录俱佳。与帕尔曼合作的小提琴奏鸣曲有：贝多芬全集，勃拉姆斯 3 首，还有用小提琴、钢琴演奏的匈牙利舞曲。他与哈勒尔合作的大提琴奏鸣曲有：贝多芬全集，勃拉姆斯两首，肖斯塔科维奇、普罗柯菲耶夫与拉赫玛尼诺夫奏鸣曲与其他作品。3 人合作的三重奏有：贝

多芬全集，除 7 首带作品号之外，还有很多后来发现的以及《我是裁衣人白鹦》等变奏曲，柴科夫斯基 a 小调三重奏《纪念一位伟大的艺术家》等。

80 年代后期的阿什肯纳吉有过度追求技巧的倾向，演奏时，十分忠于原谱，好像深怕弹错一个音似的，很拘束，放不开，似乎没有花费多大心思去了解乐曲的真正内涵。在强音及速度方面，显示了极大的振幅及流动性，似乎努力表现出歌唱性，然而却不如前期那样充满激情，感觉有些做作。可能是因离开汲取营养的土壤太久。但其近期的演奏风格又转向较为保守，不去夸张或故意强调内心情感的起伏，显得很平静，或许是随着年龄增长，已经过了人生历练的洗礼，日益老成超脱。

推荐唱片：

莫扎特：双钢琴、3 架钢琴协奏曲（DECCA 425 557，与巴伦勃依姆及傅聪合作，英国室内乐团协奏，自己指挥）

普罗柯菲耶夫：钢琴协奏曲全集（DECCA 425 570）

拉赫玛尼诺夫：4 首钢琴协奏曲（1—DECCA 444 839；伦敦交响乐团协奏，普列文指挥；模拟录音）；（2—DECCA 421 590；阿姆斯特丹皇家音乐厅管弦乐队协奏，海廷克指挥；数码录音）

拉赫玛尼诺夫：24 首前奏曲、奏鸣曲、图画练习曲、主题变奏曲

斯克里亚宾：钢琴奏鸣曲全集（DECCA 425 570）

肖邦全部独奏作品（DECCA 421185）

肖邦歌曲（DECCA 414 204；抒情女高音瑟德斯特勒姆演唱，阿什肯纳吉伴奏）

贝多芬：小提琴奏鸣曲全集（DECCA 421 453；帕尔曼演奏小提琴）

贝多芬：2首最著名的小提琴奏鸣曲（第五《春天》、第九《克鲁采尔》）单张，(DECCA 410 554)

贝多芬：钢琴三重奏全集（EMI CDS 7 47455—8；帕尔曼演奏小提琴，哈勒尔演奏大提琴）

柴科夫斯基：a小调三重奏《纪念一位伟大的艺术家》(EMI CDC 7 47988)。

著名钢琴协奏曲集：包括柴科夫斯基第一、肖邦第二、拉赫玛尼诺夫第二、贝多芬第五、莫扎特第二十一及舒曼的钢琴协奏曲（DECCA 421 445)。

柴科夫斯基第一与肖邦第二钢琴协奏曲(DECCA 417 750；伦敦交响乐团协奏，分别由马泽尔和泽曼指挥)

斯蒂芬·毕晓普—柯瓦塞维奇

南斯拉夫血统的美籍钢琴家**斯蒂芬·毕晓普—柯瓦塞维奇**1940年10月17日生于洛杉矶，8岁从名师绍尔学习钢琴，11岁在旧金山举行首场演出。1959年移居伦敦，师从赫斯。1961年毕晓普在伦敦举办首场独奏会，获得巨大成功，演奏曲目包括贝多芬的《迪亚贝里变奏曲》，这首变奏曲是考验一个演奏家能否控制宏伟结构作品的试金石，他的演奏出手不凡，一气呵成，触键透明清澈，敏感细致，令听众耳目一新，从此他成为当时贝多芬作品最优秀的演奏家之一。1968年，首演了贝奈特的钢琴协奏曲。1969—1970年在伦敦举行一系列莫扎特钢琴协奏曲演奏会。他录制的巴托克和斯特拉文斯基钢琴作品的唱片，获得了爱迪生奖。此外，他还编辑出版了舒伯特的诗集。1975年以前，他一直用斯蒂芬·毕晓普的名字，后来，为了强调其南斯拉夫血统，在姓氏后加上柯瓦塞维奇。

毕晓普演奏技艺精湛，琴音晶莹剔透，音色润泽。他演奏自然纯真，不雕琢，同时又善于思考，因而他的演奏常常是在深沉的冥想中突然爆发出炽烈的情感，令人感到振奋，可以说他诠释作品的手法是将深思熟虑的东西通过感情的迸发表现出来。

毕晓普演奏的贝多芬钢琴协奏曲在同时代人中是最杰出的。既有老一辈人结构严谨、气势宏大的风格，又有新一代重视个性、即兴发挥的特点。特别是第五《皇帝》协奏曲，舒展流畅的线条，席卷千军的气势，令人叫绝。飞利浦公司发行了一套毕晓普演奏的 3 首巴托克钢琴协奏曲。由柯林·戴维斯指挥伦敦交响乐团与 BBC 交响乐团协奏。此外，飞利浦公司发行的毕晓普演奏的格里格、舒曼的钢琴协奏曲也是这两部作品的优秀立体声录音(柯林·戴维斯指挥 BBC 交响乐团)。

推荐唱片：

贝多芬：第五钢琴协奏曲（EMI CD—EMX 2184；澳大利亚室内乐团协奏，自己指挥）

贝多芬：钢琴协奏曲全集（PH. 442 577、442 580；前四首由 BBC 交响乐团协奏，第五首由伦敦交响乐团协奏；柯林·戴维斯指挥）

贝多芬：钢琴小品集（PH. 426 976）

贝多芬：第三、第五大提琴奏鸣曲（EMI CDM7 69179；杜普蕾演奏大提琴）

格里格、舒曼钢琴协奏曲（PH 412 923；BBC 交响乐团协奏，柯林·戴维斯指挥）

巴托克双钢琴与打击乐奏鸣曲（PH. 412 376；与阿格里奇等合作）

玛尔塔·阿格里奇

阿根廷女钢琴家**玛尔塔·阿格里奇** 1941 年 6 月 5 日生于布宜诺斯艾利斯。她自幼性格倔强，争强好胜。2 岁半时，幼儿园里一个男孩说她不会弹钢琴，她马上走到钢琴前，把老师常弹的一个旋律弹了出来。老师极为惊讶，当天就对她父母说，一定要让她学钢琴。阿格里奇的父母都不是音乐家，但他们很快就发现了女儿的天赋。阿格里奇 5 岁时，父母把她送到著名钢琴教育家斯卡拉穆扎那里接受系统训练。然而，小阿格里奇和许多琴童一样，千方百计逃避练琴，但她又确实是个天才，一首曲子往往弹上几遍就非常熟练。著名大师阿劳、巴克豪斯、吉泽金、古尔达、鲁宾斯坦等访问阿根廷时都听过她的弹奏，一致认为这位长着一双大眼睛的小姑娘前途无量。吉泽金还对她的父母说，不要对她管束太严，应多给她一些自由，否则会毁掉一位天才的音乐家。1949 年，8 岁的阿格里奇举行了首场音乐会，由布宜诺斯艾利斯管弦乐

团协奏莫扎特第二十、贝多芬第一钢琴协奏曲，受到热烈的欢迎。

1955年，阿格里奇的父母带着她来到欧洲，先后拜师古尔达、马加洛夫与利帕蒂夫人坎塔库泽娜。古尔达是她赴欧后的第一位老师。他让阿格里奇自己教自己弹钢琴，每次上课时，除了改进阿格里奇的手指技巧外，就是把她的演奏录下来，让她自己去体会哪里应当快一点，哪里应当慢一些，何处的乐句音色要亮，何处的要暗。阿格里奇跟古尔达学了许多德彪西和拉威尔的东西，还有许多巴赫的作品。

1957年，阿格里奇参加了在意大利波尔萨诺举行的布索尼国际钢琴比赛，第一轮淘汰赛是很秘密地在三四位裁判面前进行的。因为她从未参加过其他比赛，所以必须在初赛中演奏。当她弹完后，评委们说："够了，你可以离开啦。"她非常迫切地想知道是否可以进入第二轮，便问道："是再见呢？还是永别？"评委回答说："是再见。"阿格里奇本来并未希望通过初赛，总认为初赛就会被刷掉，所以没有很好地准备第二轮的曲目。在未获得通过第一轮的通知之前，她总是不想练琴，直到名单公布后，她才好好准备。然而，凭着天分，她夺得了布索尼国际钢琴比赛冠军。在布索尼比赛中取胜后，阿格里奇又马不停蹄去参加日内瓦国际钢琴比赛。布索尼比赛的主办单位听说后，劝说她退出比赛。布索尼比赛的评委会主席泽莎雷·伊诺蒂奥知道她要去参加时，非常生气地对她说："假若你在日内瓦比赛拿不着头奖，那人们将会怎样看待我们布索尼比赛呢？"她回答："我绝不会输掉布索尼比赛的声望。"果然，16岁的阿格里奇半个多月连获两项冠军，轰动欧洲乐坛。

1964年，阿格里奇结识了阿什肯纳吉夫妇，他们建议她参加第二年在华沙举行的第七届肖邦国际钢琴比赛。但此时的阿格里奇已3年没有练琴了。1957年连拔布索尼、日内瓦两项国际音乐

大赛头奖后，她声名鹊起，名噪一时，演出邀请接连不断。她在欧洲各地不断举办演奏会，到处受到热烈欢迎。但她很快厌倦了这种生活。面对纷至沓来的声誉，阿格里奇非常冷静，她意识到，人们对她的赞扬很大程度上因为她是个十几岁的女孩子，而要想从天才成为艺术家，就得提高自己的艺术修养。1960 年，她激流勇退，毅然辞掉一切约请，退出舞台，向米凯兰杰利学习了一段时间后，便做了人妻人母。她不想当职业钢琴家，憎恶这种女祭司式的生活。年轻时她一直想当女医生，现在则想当个女秘书，业余时间弹琴消遣。此时，阿什肯纳吉夫人热情地帮助她，阿什肯纳吉这位肖邦专家花了整整半年的时间指导她。阿格里奇没有辜负朋友，她的才华再一次得以施展，以绝对优势取得第七届肖邦国际钢琴比赛冠军。决赛时演奏肖邦第一钢琴协奏曲，青春璀璨的表现竟令全体评委与满场观众忘情地起立欢呼。波兰唱片公司发行的现场录音在世界各地被抢购一空。一股新的阿格里奇热再度掀起。只要是她的演奏会，音乐厅内便座无虚席，到处是鲜花和掌声。她录制的唱片也受到热烈欢迎。DG 公司不失时机，马上与她签订合约，录制了一批唱片，包括肖邦的作品及与阿巴多合作的几首浪漫派协奏曲。这批录音多年来一直受到音乐爱好者的青睐，成为 DG 公司的镇库之宝。

80 年代以来，阿格里奇演奏重心转向重奏曲，她很少举办独奏会，而是与巴西钢琴家纳尔松·弗雷雷、俄国钢琴家亚历山大·拉宾诺维奇合作演奏二重奏。与俄裔小提琴家克雷默、大提琴家梅斯基合作演奏奏鸣曲。

天生丽质的阿格里奇，黑发披肩，脸上永远带着微笑。然而，她的琴声却铿锵有力，热情奔放，毫无脂粉气，令人难以相信出自娥眉之手。不过她也并非一味生猛，时常又露出女性本色——端庄、敏锐、如泣如诉。特别是在演奏乐思比较丰富的多乐章作

品时，动静结合、明暗呼应。正是“昵昵儿女语，恩怨相尔汝。划然变轩昂，勇士赴敌场”。她认为作品解释的意义就是把对作品中没有意识到的和本能的感受体现出来。演奏应从潜意识出发，凭悟性与灵感，让音乐自发地从手指尖上流出来。因此，她的演奏总是那样舒展流畅，毫不做作。她的技艺炉火纯青，但不像一些技巧派那样生冷。她也并非“怪才”，从不做异端的处理。她以原谱为本，弹出自己的感知，听她散文诗般的演奏常使人联想起文学上的一个术语——意识流。当找不到灵感时，她甚至临时取消音乐会。她的纽约经纪人赫伯特·巴雷特说：“只要她肯演出，我们一年里可以卖365天的满座。”她的音乐会是这么难得，以致时人以能现场聆听卡洛斯·克莱伯的指挥与米凯兰杰利、阿格里奇的演奏为三大幸事。

作为肖邦国际钢琴比赛冠军，阿格里奇以演奏肖邦作品为其标识。肖邦的作品并非为炫技大师而作，通常没有太复杂的技巧，然而“对学生太容易，对大师却太难”。要想表现才华横溢的肖邦，演奏者必须有相应的才气。阿格里奇不但技巧娴熟，更是个靠灵感演奏的奇才。《e小调第一钢琴协奏曲》是作者20多岁时的作品，管弦乐法虽不成熟，但乐曲充满青春朝气，深受青年人喜爱。只要注意一下那些受青年人欢迎的录音就会发现，演奏者都在20上下年纪，还没有坐稳“大师”的交椅。阿格里奇与阿巴多的合作录制于1968年，27岁的阿格里奇已为人母。但从钢琴声一出现，听众就会立即感受到，她仍是一身朝气。一串串音符带着年轻人的心驰神往倾泻下来，气势磅礴，汹涌澎湃。进入第二乐章后，阿格里奇还女性特有的敏锐，处理得不同寻常。人们通常按照“对爱情的甜蜜体验”来体验这个乐章，而阿格里奇的琴声却凄凉、感伤，带着一丝挥之不去的愁绪。阿巴多的协奏十分默契。尽管阿格里奇的速度很自由，但钢琴与乐队毫不脱节，绝非一般

搭档所能胜任。

李斯特的第一钢琴协奏曲以难著称，不但有大量炫技性的装饰奏，而且要求钢琴伏在管弦之内，又要从中穿透出来。技术的艰深显然对阿格里奇来说不在话下，她似乎没有丝毫炫技的兴趣，更不在乎向听众“诠释”什么，只是一味沉浸在乐曲之中，旁若无人，就像草原上一匹未套鞍鞯的马驹，自由自在，任意驰骋，一会儿欢蹦乱跳，一会儿又低头啃草，即使在短暂的宁静之中，也孕育着随时扬蹄奋起的动感。而阿巴多就像骑着骏马的牧马人，挥动马鞭，尽情地扇动。李斯特的作品常有一股“吉普赛味”。而阿格里奇指尖下也常常“野味”十足，热辣辣让人透不过气来。听罢此曲，仔细端详阿格里奇的面相，你是否会联想到她血管中可能流着吉普赛血液。

阿格里奇多次录制柴科夫斯基的《e 小调第一钢琴协奏曲》。1971 年在 DG 的录音是由其夫君迪图瓦指挥皇家爱乐协奏。迪图瓦本来就是协奏专家，何况为阿格里奇保驾。乐队始终处于扶持地位，给独奏者留有充裕的空间，使阿格里奇游刃有余。时而气势如虹，时而柔美如歌，层层展开，错落有致。装饰奏干净利落，琶音美不胜收，既明快亮丽，又细腻精致，整体感觉演奏得很甜。而 1980 年在飞利浦公司的现场录音，担任协奏的是康德拉辛，这位大师一如俄国指挥一贯作风，率领乐队一往直前，猛打猛冲。而阿格里奇也自然不肯善罢甘休，真刀真枪，全力对抗，拼个你死我活。在这种抗衡下，整个演奏显现浓烈的斯拉夫风格，粗犷率直，热力逼人。声音虽不如上次在录音室制作得那样通透清晰，但扣人心弦，极富煽动性。近年她又与阿巴多合作再录此曲，了却了一桩心愿。

勃拉姆斯写过一首《f 小调钢琴五重奏》(OP. 34)，它的前身是一首双钢琴奏鸣曲（OP. 34—b)。勃拉姆斯本来写了一首《f 小

调弦乐五重奏》，但他的两位密友克拉拉·舒曼和约阿希姆都觉得这种编制限制了乐思的充分展开。作曲家于是改用两架钢琴，创作了这首奏鸣曲。然而克拉拉听后仍感意犹未尽，这才有了最后的钢琴加弦乐四重奏。这首五重奏是作曲家的主要作品之一，经常在音乐会上演奏，录音也很多，而双钢琴奏鸣曲则渐渐被人遗忘。阿格里奇与拉宾诺维奇的唱片问世使这部作品有了大师级的录音。此时已届知天命的阿格里奇虽时有冲动，但激情已在理智控制之下，显出少有的沉稳。两架钢琴穿插回转，比五重奏版多了几分鲜活。

最近DG公司发行了一张阿格里奇的4D录音，内容是肖斯塔科维奇的第一钢琴协奏曲与海顿的《D大调钢琴协奏曲》。后者阿格里奇1983年曾在EMI自己指挥伦敦小交响乐团录制过。时隔10年，这次的指挥费尔伯是位音乐学家，专门研究18世纪音乐，麾下的符腾堡室内乐团以海顿作品为其专长。《D大调协奏曲》是海顿最后一首也是成就最高的一首键盘协奏曲。这本是一部娱乐性作品，是海顿在位于今匈牙利境内的艾兹特哈奇写的。那是一个风光秀丽的地方，海顿曾在两代艾兹特哈奇亲王手下供职30年，大部分时间在那里度过。这部作品风格多样，第一乐章“活泼的快板”呈现出海顿式的机智诙谐。阿格里奇俏皮的演奏恰是她自己热情开朗性格的写照；第二乐章是典型的洛可可风格，带有大量繁琐的装饰音。阿格里奇的触键干净利落，快速琶音颗粒清晰，富有流动性。钢片琴的效果晶莹剔透，呈现出立体的美感；而第三乐章“快板，匈牙利风格回旋曲”热闹喧腾，充满吉普赛情调（当时的作曲家总是用匈牙利指代吉普赛）。据考证，它的主部主题来自克罗地亚一种叫做SIRI KOLO的舞曲。阿格里奇是欧洲移民的后裔，据她自己说，她的老家可能就在克罗地亚，从她的姓氏上看，其祖上是条顿民族的可能性也更大些。她本来就

是表现吉普赛风格的高手，这次自然现出英雄本色，那一串串炽热的旋律在她的指尖上飞速旋转，放射出灿烂光芒，令人情不自禁欲随之起舞。阿格里奇挥洒自如的演奏将此曲发挥得淋漓尽致，清新、舒畅、赏心悦目。

DG 公司发行的一张阿格里奇演奏集锦收录了她 80 年代录制的 3 部不同风格的作品。第一首是贝多芬《F 大调钢琴、小提琴奏鸣曲》（《春天》），由克雷默演奏小提琴。两人演奏风格近似，配合非常默契。钢琴与小提琴保持着对等地位。但在表现力上，阿格里奇显然更胜一筹。春天奏鸣曲大师级的录音不胜枚举，后起之秀极难超越。阿格里奇与克雷默则另辟蹊径，轻灵鲜活，表达比较外向。虽然有失室内乐的亲和风格，但热情生动。第一乐章克雷默显得有些紧张，但钢琴始终轻松自如；第二乐章两人悠闲自在，克雷默已渐渐松弛下来；短小的谐谑曲轻盈活泼；进入第四乐章后，两人尽情嬉戏，充满动感。

此片上第二部作品是舒曼的钢琴独奏《童年情景》。在这里，我们可以感受出阿格里奇平时不大显露的母性一面。这位母亲坐在壁炉旁，给身边的孩子讲述自己童年的故事。渐渐地，她陷入遐想，听众已变成自己；猛然她又警醒过来，继续讲那些情趣盎然的故事。孩子们睡着了，母亲独自一人默默追忆着似水年华。

第三曲是拉威尔的《G 大调协奏曲》，由阿巴多指挥伦敦交响乐团协奏。此曲 60 年代末两人合作录制过，当时他们录了一批协奏曲，都有很高水准。不知是对上次成果不满还是对此曲情有独钟，二人后来又做此次录音。拉威尔此曲表现西班牙风情，那里是阿根廷文化的根源。她的演奏流利酣畅，无论巴斯克民间曲调还是爵士乐韵味，也无论悠闲自得的咏叹调还是节奏强烈的敲击，阿格里奇都表现得浓淡适宜。比起 10 年前的录音，只是多了几分思考。

阿格里奇的录音车载斗量，几乎所有大唱片公司都有发行。

她录制过大量肖邦的钢琴作品，玛祖卡、波兰舞曲、圆舞曲、练习曲、夜曲、叙事曲、谐谑曲、幻想曲等都有录音。但除第二、第三奏鸣曲与前奏曲外，都没有系统录过，因而没有专集发行，而是分散在其他唱片中。

推荐唱片：

肖邦：第一钢琴协奏曲（波兰唱片公司 PNCD 003；华沙爱乐（现波兰国家爱乐）乐团协奏，罗维斯基指挥；1965 年第七届肖邦国际钢琴比赛现场）

肖邦：第一钢琴协奏曲（DG 415061；伦敦交响乐团协奏，阿巴多指挥）

肖邦：第二钢琴协奏曲（DG 419859；华盛顿国家交响乐团协奏，罗斯特洛波维奇指挥）

肖邦：第二、第三钢琴奏鸣曲（DG 419055）

肖邦：前奏曲集（DG 431584）

肖邦：大提琴奏鸣曲（DG 419860；罗斯特洛波维奇演奏大提琴）

柴科夫斯基：第一钢琴协奏曲（DG 415 062；皇家爱乐乐团协奏，迪图瓦指挥）

海顿：D 大调协奏曲（DG 439 864；符腾堡室内乐团，费尔伯指挥）

海顿：D 大调协奏曲（EMI CDM 763 575；伦敦小交响乐团协奏，阿格里奇指挥）

李斯特：第一钢琴协奏曲（DG 415 061；伦敦交响乐团协奏，阿巴多指挥）

李斯特：b 小调奏鸣曲（DG 437 252）

普罗科菲耶夫：第三钢琴协奏曲（DG 415 062；柏林爱乐乐团协奏，阿巴多指挥）

门德尔松：d 小调钢琴、小提琴与弦乐队协奏曲（DG 427 338；克雷默演奏小提琴，奥菲斯室内乐团协奏，不设指挥）

拉威尔：G 大调钢琴协奏曲（DG 419 062；柏林爱乐协奏，阿巴多指挥；1967 年录音）

拉威尔：G 大调钢琴协奏曲（DG 423 665；柏林爱乐协奏，阿巴多指挥；1984 年录音）

拉威尔：小奏鸣曲、夜之幽灵（DG 419 062）

圣·桑：动物狂欢节（PH. 416 841；弗雷雷、克雷默、梅斯基、伊莎贝尔·范·克琳等）

室内乐、四手联弹与双钢琴曲：

德彪西、弗朗克大提琴奏鸣曲（EMI CDM 7 63577；梅斯基演奏大提琴）

勃拉姆斯：f 小调双钢琴奏鸣曲、海顿主题变奏曲（TELDEC 4509—92257；拉宾诺维奇）

莫扎特：为四手联弹的奏鸣曲（TELDEC 4509—91378；拉宾诺维奇）

巴托克双钢琴与打击乐奏鸣曲（PH. 412 376；与毕晓普—柯瓦塞维奇等合作）

巴托克、柯达依的双钢琴作品（PH. 416 378；与弗雷雷等合作）

首次音乐会实况（DG 447 430）

演奏集（DG 431 254）

毛里奇奥·波利尼

意大利钢琴家**毛里奇奥·波利尼** 1942 年 1 月 5 日生于意大利北部米兰市的一个建筑师世家。米兰是个具有优良音乐传统的城市，有举世闻名的斯卡拉歌剧院，产生过许多优秀的音乐人才。在这个良好的环境中，波利尼自幼即随他的启蒙老师洛那蒂学习钢琴，9 岁就登台演奏。后来又师从世界著名的钢琴教师卡罗·维德索。1957 年，波利尼在米兰演奏肖邦练习曲，从而引起舆论界的关注。1958 年，年仅 15 岁的波利尼参加日内瓦国际音乐大赛，获得第二名（第一名空缺）。1959 年他从米兰音乐学院毕业。1960 年，他参加国际肖邦钢琴比赛，是各国 89 名选手中最年轻的一个。他的表现征服了听众，全体评委一致评他为第一名。当时的评审长鲁宾斯坦感叹地说："真不知道我们评委中是否有人能弹得比他好。"这次比赛使波利尼闻名全球。获奖后，他到欧美各国巡回演奏，与著名的指挥和乐队演奏肖邦钢琴协奏曲。意大利指挥阿巴多仔细地分析了他的演奏，给了他很大的帮助。他认识到，自己

离一个钢琴家还差得很远。于是他很快就从乐坛销声匿迹，这一去就是8年。在这8年里，他拜师求教，潜心钻研技艺，特别是赶在米凯兰杰利尚未和官方闹翻之前，投奔大师门下，向前辈学了数个月的琴。米凯兰杰利不但在古典音乐方面给了他很大帮助，还指导他演奏勋伯格、普罗科菲耶夫、斯特拉文斯基等现代作曲家的作品，帮助他在8年后重返乐坛，不但将意大利清澄琴音的传统继承下去，更成为演奏这些作品的权威。1974年，庆祝勋伯格诞辰100周年，他在几个国家首都举行勋伯格钢琴独奏作品演奏会。他还录制了勋伯格的全部钢琴作品和普罗科菲耶夫与斯特拉文斯基的主要钢琴作品。

1968年秋天，波利尼在伦敦重开演奏会，听众发现他技艺大长。但是他引起轰动是在1971年，他举行了一连串的独奏会，也开始灌录新的唱片。在EMI公司录制了“肖邦独奏音乐会”(这些录音今天我们可以在他的肖邦第一钢琴协奏曲CD片的补白中听到)。随后他与德国唱片公司（DG）签约，录制肖邦、舒曼、斯特拉文斯基、普罗科菲耶夫、贝多芬、舒伯特、勃拉姆斯、勋伯格等作曲家的许多作品。

近年来的波利尼，除了演奏钢琴外，还热衷于指挥艺术。1978年1月他就曾在斯图加特指挥广播交响乐团，以指挥家的身份登台。他涉猎广泛，早年就对电影、演戏、下棋、赛车等感兴趣。他的棋艺可列为大师级，赛车也很知名，当年在肖邦大赛获胜后，他曾参加从意大利到巴黎的长途赛车，使手臂受伤。他头脑灵活，运动神经及判断力良好，这些都对他在音乐方面的表现产生强烈的影响。

波利尼的技巧完美、发音清晰，是当代杰出的钢琴家之一。他有得天独厚的体格与大手掌，八度的触键也只需略微张开手指而已。就是在音程开阔的地方，手指也能快速地飞驰，就像风琴师

的连指，手指好像是受到键盘的吸引而移动。他有力的触键使琴音的幅度大为增强，弹出无比惊人的音量，尤其是左手强大的音量及硬质的音响，使人不得不屏息聆听。他技艺高超，极少误触键。但是，虽然他漂亮的演奏技巧可以把乐曲中的一切表露无遗，然而对技巧的过度重视也使他的演奏以“冷酷”著称。斯特拉文斯基的《彼得鲁什卡》本是以表现技巧为主的乐曲，波利尼的演奏从唱片上听来令人佩服。他演奏的肖邦《练习曲》，中规中矩，字正腔圆，每个音的触键光辉而明晰，虽使人有“如在无菌室中培养出来之清洁”的感觉，但若作为“教学版”，当是众望所归。而他演奏的肖邦夜曲，在乐曲的流畅方面则显得太坚硬了些。不过他早年在EMI录制的肖邦第一钢琴协奏曲，却是带着一股年轻人的热情，表现出丰富的内心世界。而担任协奏的指挥克伦茨正是比赛当时担任协奏的波兰国家交响乐团的指挥。多年来，这个录音一直受到音乐爱好者特别是年轻人的青睐。

推荐唱片：

肖邦：第一钢琴协奏曲以及部分独奏曲（EMI CDM 7 64354；爱乐乐团协奏，克伦茨指挥）

肖邦：练习曲、前奏曲、波兰舞曲（DG 431 221）

勋伯格：钢琴协奏曲（DG 427771；柏林爱乐协奏，阿巴多指挥）

勋伯格：钢琴曲（DG 423 249）

斯特拉文斯基：《彼得鲁什卡》，普罗科菲耶夫：第七奏鸣曲等（DG 419 202）

拉度·鲁普

拉度·鲁普 1945 年生于罗马尼亚的加拉兹一个犹太人家庭。父亲为律师。鲁普幼年时，一家人迁居布拉索，这时双亲才发现他的音乐才能。鲁普上小学起就开始作曲，还在布拉索得过作曲奖。当时粮食极度不足，每餐吃的只是大蒜与洋葱，所以到今天，他还是喜欢生吃这两样东西。鲁普在布拉索随几位优秀的教师学习，有著名的指挥家乔冶·索尔杰斯克、钢琴家明德·卡兹、以及教过利帕蒂的芙萝丽亚·穆济杰斯库女士等。1960 年鲁普获得公费留学莫斯科。他的老师卡丽娜·艾嘉莎罗华女士虽然指导他作曲，却认为他更应该成为一个钢琴家。于是两年后把鲁普介绍给自己的老师、当时名望最高的钢琴教师、莫斯科音乐学院的涅高兹教授。但很不幸地涅高兹于 1 年后逝世，鲁普就改由老师的儿子斯塔尼斯拉夫·涅高兹指导，前后共 4 年，学得苏联钢琴学派的演奏法。

1966 年，还在莫斯科音乐学院就学的鲁普参加了范·克莱本

国际钢琴大赛，获得首奖，次年又在布加勒斯特的埃奈斯库国际大赛再度获得冠军。克莱本大赛的优胜者活动之一为欧洲的旅行演奏，在美国有数次演奏经验的鲁普，自认未臻成熟，因此辞退了欧洲的旅行演奏，等罗马尼亚的比赛一结束，立即回莫斯科音乐学院继续学业。1969 年获得利兹国际钢琴大赛的第一名，从此开始正式的演奏活动。

鲁普在利兹大赛的成功令人注目，很快地涌来了演奏合同，伦敦交响乐团、罗马尼亚交响乐团、BBC 交响乐团都与他签约。他并且与皇家爱乐交响乐团赴美国旅行演奏，与柏林爱乐交响乐团及欧洲一流的管乐团及克利夫兰、芝加哥等美国主要管弦乐团协奏演出，与小提琴家戈登伯格及郑京和演出和录制奏鸣曲。利兹大赛后鲁普与英国 DECCA 唱片公司订下合同，5 年内灌录约 20 张唱片。

1972 年时鲁普在伦敦与留学莫斯科音乐学院的大提琴学生、英国驻莫斯科大使的女儿伊丽莎白·威尔逊结婚，1984 年曾随欧洲共同体青年交响乐团访问我国，在北京音乐厅演奏勃拉姆斯第一钢琴协奏曲与贝多芬第三钢琴协奏曲。

鲁普是个追求完美的音乐家，有严厉的自我反省意识，对自己的演奏和录音总不满意，经常因为自我感觉准备不够充分而取消音乐会。他曾经在奥地利把 28 场演奏会中的后 10 场全部取消。

鲁普的手掌相当厚，但是手指并不长，演奏时手指尽可能不离键盘地触键，手指与键盘成为垂直，使手腕的落下产生合理的力量。他的演奏追求音的优美与流畅，每个音粒都圆滑地给人留下深刻的印象，在微妙的音中具有透明度的阴影感。为了能以明确的意图来表现强音及扩大鲜明的明暗效果，增加了演奏上的幅度，使乐曲的动态更加扩大。

鲁普的演奏曲目主要是德奥古典派到浪漫派作品，以莫扎特、

贝多芬、舒伯特、舒曼、勃拉姆斯的作品为主，也经常演奏格里格及巴托克的作品。对古典乐派的乐曲，他以正确的速度、良好的均衡、圆润的音色、活泼生动的节奏弹出端正的造形。在演奏浪漫派的乐曲时，他把自己整个投入音乐，依据敏锐的感觉，大胆地使用弹性速度，节奏非常自由，充满诗情画意，表现出强烈的个性。

推荐唱片：

莫扎特：小提琴奏鸣曲（DECCA 425 420；戈德堡演奏小提琴）

莫扎特：双钢琴奏鸣曲，舒伯特：d小调双钢琴幻想曲（SONY MK 39511；与佩莱希亚合作）

德彪西：小提琴奏鸣曲（DECCA 421 154；郑京和演奏小提琴）

傅聪

英籍中国钢琴家**傅聪**1934年3月10日生于上海一个富有文化教养的家庭。其父傅雷是学识渊博的文艺翻译家，著名的罗曼罗兰研究者，曾翻译过《约翰·克利斯朵夫》与巴尔扎克的《人间喜剧》，时任上海艺术大学英法文学系教授。傅聪三四岁时就酷爱听古典音乐，7岁开始学琴，这时他已是小学四年级的学生了。第二年，由于他智力超群，父亲让他退学回家，为他延请教师学习英文、数学、代数、几何等等；国文、伦理诸如孔、孟、先秦诸子、《战国策》、《左传》、《春秋》、《史记》、《汉书》、《世说新语》等则由傅雷亲自教授。

傅聪9岁半开始随上海交响乐团创始人兼指挥、意大利钢琴家、李斯特的再传弟子梅百器（马里奥·巴契）学习钢琴，这时的傅聪已显露音乐天赋。有一次他在家练琴，弹得入了神，不知不觉离开乐谱，“乱弹”起来。正在楼上工作的父亲觉出异样，走下楼来。傅聪吓坏了，然而一向教子严厉的父亲这次却没有责备

儿子，而是拿来谱纸，让儿子重弹了一遍，亲自记了下来，并与儿子一起研究修改，命名为《春天》。1946年8月，梅百器去世，傅聪换了好几个教师，均不得始终。原因是这些教师都认为他是个“问题儿童”，即如今日所谓“个别生”。他不肯用功，给他留的作业不完成，却私自乱弹其他曲子。

1948年，傅雷看傅聪不成器，认为一个不上不下的空头艺术家最要不得，还不如安分守己学一门实科，对社会多少还能有所贡献，因此决定让他进入普通中学。于是傅聪以同等学历进入上海大同中学。不久，他全家迁往昆明。1950年，傅聪考入云南大学外语系。但是他始终没有放弃对钢琴的热爱，第二年，他退学回到已搬回上海的家中。回上海后，他随苏联籍女钢琴家勃隆斯丹夫人学习，这时的傅聪，已是刻苦自觉，每日练琴七八个小时，即使夏日酷暑也乐此不疲。他演奏的斯克里亚宾作品，深受勃隆斯丹夫人的欣赏，她觉得要了解这样一位纯粹斯拉夫灵魂的作曲家，不是老师所能教授，而是要靠学生自己心领神会的。

1953年，傅聪被选拔参加在布加勒斯特举行的第四国际青年与学生和平友好联欢节国际钢琴比赛，获得三等奖。他演奏的斯克里亚宾，使苏联的青年钢琴选手们都为之感动得下泪。接着傅聪又随我国艺术代表团出访民主德国与波兰。在波兰，他演奏的肖邦作品受到专家们的重视。不久，波兰政府向中国政府发出邀请，邀请傅聪参加1955年在华沙举行的第五届国际肖邦钢琴比赛。1954年8月，傅聪赴波兰，在华沙音乐学院由杰维那茨基教授指导准备比赛。次年，他获得第五届国际肖邦钢琴比赛第三名和玛祖卡特别奖。赛后他留在波兰，在杰维那茨基教授班上继续深造。

傅聪是第一位在国际上获得西洋音乐演奏（演唱）奖的中国人，关于他获胜的原因，傅雷在一篇名为《傅聪的成长》的文章

中分析得十分透彻，他说："肖邦比赛大会的总节目上，印有来自世界各国的74名选手的音乐资历，其中就以傅聪的资历为最贫弱，竟是独一无二的贫弱。这也不足为奇，因为西洋音乐传入中国为时不过半个世纪。在这种客观条件之下，傅聪经过不少挫折而还能有些成绩，在初次去波兰时得到国外音乐界的赞许，据我分析，是由于下列几点：一、他对音乐的热爱和对艺术的态度严肃，不但始终如一，还随着年龄而俱长，从而加强了他的学习意志，不断地对自己提出严格的要求。无论到哪儿，他一看到琴就坐下来，一听到音乐就把什么都忘了。二、1951至1952两年正是他的艺术心灵开始成熟的时期，而正好他又下了很大的苦功；睡在床上往往还在推敲乐曲的章节句读，斟酌表达的方式，或是背乐谱；有时竟会废寝忘食。手指弹痛了，指尖上包着橡皮膏再弹。1954年冬，波兰女钢琴家斯门齐安卡到上海，告诉我傅聪常常十个手指都包了橡皮膏登台。三、自幼培养的独立思考与注重逻辑的习惯，终于起了作用，使他后来虽无良师指导，也能够很自信的单独摸索，而居然不曾误入歧途——这一点直到他在罗马尼亚比赛有了成绩，我才得到证实，放了心。四、他在十二三岁以前所接触和欣赏的音乐，已不限于钢琴乐曲，而是包括各种不同的体裁、不同的风格，所以他的音乐视野比较宽广。五、他不用大人怎样鼓励，从小就喜欢诗歌、小说、戏剧、绘画，对一切美的事物、美的风景都有强烈的感受，使他对音乐能从整个艺术的意境，而不限于音乐的意境去体会，补偿了我们音乐传统的不足。不用说，他感情的成熟比一般青年早得多。我素来主张艺术家的理智必须与感情平衡，对傅聪尤其注意这一点，所以在他14岁以前只给他念田园诗、叙事诗与不太伤感的抒情诗。但他私下偷看了我的藏书，不到15岁已经醉心于罗曼蒂克文艺，把南唐后主的词偷偷地背给他弟弟听了。六、我来往的朋友包括各种职业，医生、

律师、工程师、科学家、音乐家、画家、作家、记者都有，谈的题目非常广泛；偏偏孩子从七八岁起专爱躲在客厅门后窃听大人谈话，挥之不去，去而复来，无形中表现出他多方面的好奇心，而平日的所见所闻也加强了和扩大了他的好奇心。家庭中的艺术气氛，关切社会上大小问题的习惯，孩子在成年累月的浸淫之下，在成长过程中不能说没有影响。我们解放前对蒋介石政权的愤恨，朋友们热烈的政治讨论，孩子也不知不觉地感染到了。

“参加肖邦比赛以前，他弹的肖邦的乐曲已被波兰教授们认为‘赋有肖邦的灵魂’，甚至说他是‘一个中国籍的波兰人’。比赛期间，评判员中巴西的女钢琴家，70高龄的塔里番洛夫人对傅聪说：‘你有很大的才具，真正的音乐才具。除了非常敏感以外，你还有热烈的、慷慨激昂的气质，悲壮的情感，异乎寻常的精致、微妙的色觉，还有最难得的一点，就是少有的细腻与高雅的意境，特别像在你的《玛祖卡》中表现的。我历任第二、三、四届的评判员，从未听见这样天才式的玛祖卡。这是有历史意义的：一个中国人创造了真正的玛祖卡的表达风格。’英国的评判员路易士·坎忒纳对他自己的学生们说：‘傅聪的玛祖卡真是奇妙；在我简直是一个梦，不能相信真有其事。我无法想象那么多的层次，那么典雅，又有那么好的节奏，典型的波兰玛祖卡节奏。’意大利评判员、钢琴家阿高斯蒂教授对傅聪说：‘只有古老的文明才能给你那么多难得的天赋，肖邦的意境很像中国艺术的意境。’这位意大利教授的评语，无意中解答了大家心中的一个谜。因为傅聪在肖邦比赛前后，在国外引起了一个普遍的问题：一个中国青年怎么能理解西洋音乐如此深切，尤其是在音乐家中风格极难掌握的肖邦？我和意大利教授一样，认为傅聪这方面的成就大半得力于他对中国古典文化的认识与体会。只有真正了解自己民族的优秀传统精神，具备自己的民族灵魂，才能彻底了解别个民族的优秀传统，渗透

他们的灵魂。1956 年 3 月间南斯拉夫的报刊《POLITIKA》以‘钢琴诗人’为题，评论傅聪在南国京城演奏莫扎特与肖邦的两支钢琴协奏曲时，也说：‘很久以来，我们没有听到变化这样多的触键，使钢琴能显出最微妙的层次的音质。在傅聪的思想与实践中间，在他对于音乐的深刻的理解中间，有一股灵感，达到了纯粹的诗的境界。傅聪的演奏艺术，是从中国艺术传统的高度明确性脱胎出来的。他在琴上表达的诗意，不就是中国古诗的特殊面目之一吗？他镂刻细节的手腕，不是使我们想起中国册页上的画吗？’的确，中国艺术最大的特色，从诗歌到绘画到戏剧，都讲究乐而不淫，哀而不怨，雍容有度，讲究典雅、自然，反对装腔作势和过火的恶趣，反对无目的地炫耀技巧。而这些也是世界一切高级艺术共同的准则。”

1957 年，傅雷被打成“右派”分子，按当时的惯例，他的子女不可能不遭到株连。正在波兰留学的傅聪不忍让自己热爱的音乐事业夭折，被迫出走英国，不久加入英国籍，并开始了钢琴独奏家的演奏生涯。他经常到世界各地旅行演奏，足迹遍及欧洲、美国、澳大利亚、日本、南美等地。1979 年，他获准回到阔别 20 余年的祖国，却是来参加他那十几年前不甘人格受辱、宁可杀身成仁的父母的平反追悼大会。父亲的教诲——“第一是做人；第二是做艺术家；第三是做音乐家；最后才是做钢琴家”言犹在耳，却再也见不到慈爱的双亲。尽管遭到如此不公正的待遇，傅聪却始终保持一颗赤子之心。20 年来，他从未发表对祖国不利的言论；凡是对他的祖国抱有敌意的国家和地区，无论出多大的价钱，他也绝不踏上其土地一步。在傅聪离家学习期间，傅雷与傅聪保持着频繁的书信联系。在傅雷蒙冤、傅聪出走后，在周恩来总理暗中的亲自关怀下，父子之间通过香港，一直保持着信件来往，遂为后世留下《傅雷家书》、《与傅聪谈音乐》等宝贵的精神文化遗产。

从这些不朽的文献中，我们可以读到傅聪成长的轨迹。1982 年，中国中央音乐学院聘请他为钢琴名誉教授，以后几年，他几乎每年都来中国举行独奏会及钢琴教学讲座。

傅聪是东方出生的拥有世界性声誉的第一位钢琴家，他才华横溢，触键精致而富有音色变化，手指间流泻出优雅的风韵，把多声部的旋律控制得异常精细，给人以舒畅、祥和的感觉，充满中国灿烂文化所孕育的诗情画意。在 14 岁之前，傅聪花在文史和别的学科上的时间比钢琴多，这使他的语文知识及道德观念，能与文艺薰陶相结合；也使后来傅聪的演奏艺术，能从中国艺术传统中脱胎出来，并把中国古诗的哲学意味透过钢琴淋漓尽致地表达出来。傅聪说："中国的文化就像高山大海这么深厚，给了我很多养料，而且无形中一直在给我一种想象力，或者是思想，或者是感想、感触，或者是一种境界。我觉得，没有我们这种东方文化根基的西方人，他们是不幸运的，他们缺少这个东西。在这点上，我想全世界都找不到第二个比我更幸运的人。"

他的演奏曲目很广，上自巴赫、斯卡拉蒂，下至巴托克、斯克里亚宾，都能胜任。尤其擅长演奏莫扎特、肖邦、德彪西的作品，对亨德尔和斯卡拉蒂钢琴作品的诠释也有其独到之处。

他对莫扎特的音乐有很深的研究，有自己独特的看法。他认为莫扎特的音乐很注意主观与客观之间的平衡。莫扎特的时代可以说是欧洲文化上的黄金时代，从纯美学的角度上讲，莫扎特是达到了欧洲音乐中这种平衡的最高阶段。在这个方面，他不同于他以前的一些作曲家。在他以前的许多作曲家的音乐听起来也很典雅，很顺，很舒服，可以说是很古典的，很平衡，可是音乐内容不那么充实。而莫扎特的平衡里是灌注了丰富的、非常深刻而革命性内容的。莫扎特在音乐中，热烈起来比任何人都热情，伤感起来比任何人都悲哀，然而，他把这些平衡起来，永远使人有

美感，就像中国古代美学观点中的所谓哀而不怨，乐而不淫，莫扎特的音乐是很注意这一点的。我们听肖邦或贝多芬的音乐，比如说肖邦的一首夜曲里是一种情绪，贝多芬最丰富的第四钢琴协奏曲，基本上也没有那么多不同的情绪，一个作品中的主观与客观成分也没有那么平衡。在贝多芬的音乐里往往主观成分多一些，某一种情绪占主要比例，而莫扎特的每一首协奏曲都像是一本《红楼梦》，里面有许多角色，每个角色都有其重要性，但又在一个统一整体里得到平衡。所以要注意把莫扎特音乐中的微笑与哭泣平衡起来，要有一个整体的戏，从这个角度去理解，你会对莫扎特的音乐作品产生完全不同的感觉。深入研究过莫扎特的音乐，就能发现他的音乐不仅典雅，而且还是深刻表达人的丰富感情的，如果说文学是讲人的学问，音乐也是一样。伟大的音乐都是讲人的学问，讲人的丰富的、千变万化的各种心理。他特别重视研究莫扎特的总谱，他说作为一个钢琴家，不熟读总谱，不研究总谱，就不可能对莫扎特的协奏曲有一个全面深入的理解，更谈不上准确和完整地去演奏它。从纯技术上讲，演奏莫扎特的协奏曲还要注意一些特点，如莫扎特音乐中每一个重音都不能直接打上去，永远是圆的，似乎总是受到一种巨大的约束。莫扎特的音乐总是像歌唱一样，要特别注意乐句中的呼吸。莫扎特音乐中每一系列音阶和琶音都充满了虚和实的变化，充满了诗意。要注意装饰音在拍子上，弄清楚装饰音在句子里代表什么性质，刻划了什么性格……等等。这样，演奏起来就像是莫扎特的风格。要有创造性地去弹奏莫扎特的钢琴协奏曲。莫扎特的 20 部协奏曲，每一部都使人感到像莎士比亚戏剧一样，要让听众听完每一首协奏曲都像看了不同的戏。做到这一点，就达到了掌握莫扎特的钢琴协奏曲演奏的最高的艺术境界。傅聪演奏的莫扎特就达到了这种境界，他说："莫扎特是什么呢？那是我的理想，就是我的理想世界在说话。"

他认为舒伯特像陶渊明，舒伯特的境界里头有一些就像中国知识分子尤其是文人传统上特有的那种对人生的感慨。这也是舒伯特所特有的，其他欧洲音乐家很少有这个东西。陶渊明关于生死的那些诗，有一种哲学意味，是对人生的感慨，这也是中国文人的传统，在文化上也是达到了很高的境界。

傅聪酷爱肖邦，早年家庭的熏陶与全方位的文化艺术修养使他具有诗人的气质，20年蒙冤受难背井离乡的痛苦对他精神上的巨大折磨更使他对肖邦有不同寻常的理解。他说："肖邦就好像是我的命运，我的天生气质，就好像肖邦就是我。我的感觉就是这样，我弹他的音乐，就觉得好像我很自然地在说自己的话。"他认为肖邦像李后主，是个多愁善感的怀乡者，他那种诗意是生死之痛，家国之根，思念故国的感情都是用血泪写成的。而不是陶渊明的那种。他演奏的肖邦内藏着撼人心魄的精神力量，恰如舒曼所说是"藏在花丛中的大炮"，令人听后心情久久不能平息。

近年来，傅聪对德彪西表现出极大的兴趣，他说德彪西音乐中的每个音符都是活的，而且每个乐句的背后，都能留给你无穷的幻想。如此的音乐，势必要在主观身心和客观环境都达到最佳状况时，才可能出现。他对德彪西的钢琴音乐有精辟的分析。他说："我看德彪西的创作历程，实在妙不可言。一开始他写《版画》，还有点东西可以捉摸，到底题材是图画。后来写《意象》就更抽象了。但很奇怪的是，这两类标题虽然都放在曲子的前面，可是版画就是版画，没有加括号，而意象却加了括号，好像可有可无的样子。到了第三段更妙，他写《前奏曲》，题目都放在曲子的后头，不但加上了括号，还加上一连串的'……'，可以是这，可以是那，可以是任何东西，随你自己去想。这就更像中国画那种挥毫之后，才在画上题字的意境。最后，他写完《前奏曲》再写《练习曲》，更妙极了。这些练习曲纯粹是线条，好像我们中国人

画画到最高境界，干脆不画图，写字啦。”他演奏的德彪西，音乐色彩的丰富变化，表现了多层次的色彩和朦胧之美。他觉得弹德彪西的时候感情最放松，因为德彪西的音乐充满了无音之音，德彪西音乐的根是东方的文化。他说：德彪西的“美学是东方的东西，他跟其他作曲家是完全不一样的。很奇怪，德彪西是最能够做到一个能入能出的境界，那就是中国文化的美学上一直在追求的东西，而且他有这个‘无我之境’，就是‘寒波淡淡起，白鸟悠悠下’那种境界，德彪西里头全是那种境界。所以，我弹德彪西的时候，最不紧张，最放松，这也就是因为我的文化在说话。我的文化就不是一个小我，而是一个大我。我就没有了，这样的话，我就可以‘听无音之音者为聪’了！”

他认为一切文化都产生于深刻的人性，而人类的心灵都是相通的，父亲所教给他的那种超脱于狭隘民族主义以外的原则，无论在何处都使他获益匪浅。西方音乐一经傅聪之手，便完全被他中国化了。因此他能把中国的诗句、文字和哲学的内涵，用西方的音乐表达出来。傅聪表示音乐是很严肃、很高深的学问，是不宜比赛的。他深爱音乐，一心想的就是举行出色的音乐会，让听众欣赏好的演奏。他说，音乐无国界，只要是好的音乐他都喜欢。他与钢琴为伍，几乎不可与之分离；一离开钢琴，他就觉得似乎无所依恃。他也尝试过指挥，但总感觉生活中不能没有钢琴。

推荐唱片：

肖邦作品（SONY SBK 53515）

肖邦：玛祖卡全集（SONY SB2K 53246）

肖邦：夜曲全集（SONY SB2K 53249）

斯卡拉第一键盘奏鸣曲（COLLINS 3016）

殷承宗

中国第一部被世界认可的钢琴协奏曲是《黄河》，无论这部作品的版权最终属于谁，从那个特殊年代走过来的中国人，都会很自然地将这部作品与一个名字："殷诚忠"——殷承宗联系在一起。

殷承宗 1941 年出生在福建鼓浪屿一个新加坡华侨家庭里，他的父母有 10 个孩子，殷承宗排行第八。殷承宗的父母都不懂音乐，但由于鼓浪屿外国人与外国教会多，居民又以生活比较富裕的华侨和中产阶级居多，因此让孩子从小学习西方音乐的风气很盛，特别是钢琴非常多，有"琴岛"之称。殷承宗家里孩子多，没什么钱，因此买不起钢琴。他的三姑父林文庆是厦门大学校长，曾将一部钢琴放在殷承宗家里，当时殷承宗只有三四岁，经常在钢琴边上从早到晚坐一整天，听他的姐姐弹琴。到了 1948 年，也就是殷承宗 6 岁多的时候，他的一位同父异母的哥哥殷祖澜，在从上海迁居香港的时候，将两部钢琴运回鼓浪屿。殷承宗说，他记得很清楚："那次简直高兴得不得了，那个晚上，不知道怎么搞的没

有灯，点着蜡烛，我陪着姐姐弹了一个晚上的琴。”从那个时候开始，殷承宗就开始自己弹琴，虽然他还不懂得看谱，但会听着姐姐弹琴，自己到钢琴上去找音。后来他的大妈看他对钢琴很有兴趣，就要殷承宗帮她做家务，给了殷承宗两美元。殷承宗拿其中一元跟一位陈牧师的太太学了一个月的钢琴，另一元钱用来买了一本琴谱。跟老师上了四堂课，殷承宗学会了看谱，以后他就自己弹。9 岁的时候，他在鼓浪屿的育德女中礼堂举行了第一场钢琴演奏会，演奏了舒伯特的军队进行曲、小夜曲，还有肖邦的一首华尔兹、彭德列夫斯基的小步舞曲，以及他自己编的一些小曲子。结果门票卖光，全场爆满，他把兄弟姐妹的学费都赚了回来。

殷承宗 12 岁的时候，坐了 5 天的汽车到上海，参加上海音乐学院附中的入学考试。那一年有 2000 人参加考试，录取 40 人，殷承宗考了第一名。进了上海音乐学院之后，他跟小提琴家马思聪的妹妹马思荪学了几个月，这也是殷承宗第一个正式的钢琴老师。以后，他又在上海、天津与北京跟谢洛夫、塔图良、阿尔札玛诺瓦，以及克拉夫琴科 4 位苏联专家学琴，后来又跟上海音乐学院钢琴教师吴乐懿学琴。1958 年，殷承宗参加了罗马尼亚布加勒斯特国际钢琴比赛，结果名落孙山。那次落选激发了他刻苦练习的劲头，也使他积累了很多经验。从罗马尼亚回到中国之后，殷承宗每天早上 5 点就起床练琴，一直练到晚上。他说那一年他的收获非常大。1959 年，殷承宗赢得维也纳世界青年和平友谊联欢节钢琴比赛的金牌。

在殷承宗的苏联老师中，对他影响最大的是克拉夫琴科，殷承宗说克拉夫琴科不但教弹琴，而且非常会启发学生。也就是这位老师，在 1960 年带殷承宗到苏联的列宁格勒音乐学院读了 3 年。留俄期间，由于学校练琴的环境并不好，克拉夫琴科安排殷承宗到一个放钢琴的仓库中练琴。有一天练完琴，在大雪纷飞的

半夜里，他试图跳上已经开动的末班电车回家，结果摔了下来，胸口受伤，休养了几个月。1962年，在殷承宗留苏期间，他获得了第二届柴科夫斯基钢琴比赛第二名。1963年殷承宗回到北京，在中央音乐学院继续完成学业。1965年，他毕业分配到中央乐团，成为独奏员。

次年，“文化大革命”开始，钢琴成了“封资修”。为了能够继续弹琴，殷承宗把钢琴搬到天安门广场，弹奏“革命歌曲”，结果围观的听众一天比一天多。后来《钢琴伴唱〈红灯记〉》被列为“样板戏”，殷承宗也成了“文革”中红极一时的人物，殷承宗变成了“殷诚忠”。但实际上他的出发点只有一个，就是要为钢琴找一条活路。正是有了《钢琴伴唱〈红灯记〉》，钢琴才又名正言顺地重返舞台。据当时的音乐学院学生、后来的殷承宗夫人陶宗舜回忆，《钢琴伴唱〈红灯记〉》出现之后，钢琴系的学生都兴奋得不得了，因为又可以弹钢琴了，她还记得钢琴系的学生集体拿了大桶浆糊出去贴标语庆祝，邻居们也开始跑来听他们弹琴，音乐系里重新有了钢琴的声音。当时，中国人民与一些领导人对八亿人民只有8个“样板戏”极为不满，“殷诚忠”也不甘心钢琴仅仅作为“样板戏”的附属品，他决心搞个钢琴协奏曲。于是他和当时中央乐团的一些同志一起找素材，最后选中了《黄河大合唱》。他认为这也是近代中国音乐中最好的曲子之一，政治上也比较容易通过审查。为了写好《黄河》协奏曲，殷承宗他们亲自去体验黄河。第一乐章表现的是陕西、山西交界处壶口黄河千丈瀑布的壮观气势，第二乐章写黄河的九曲连环，他们就爬到高原上去俯瞰黄河。为了写黄河船夫曲，他们去当船夫，听船夫讲抗战的故事。《黄河》协奏曲在1970年正式公演，其中钢琴部分主要是由殷承宗编写的。

从《钢琴伴唱〈红灯记〉》到钢琴协奏曲《黄河》，殷承宗还

是不满足，他还想进一步搞钢琴独奏的曲子。70年代初，日本邀请他去演奏，要求曲目中外国与中国曲目各占一半，但是中方领导不同意他演奏外国曲子，中国的曲子也必须是60年代以后的作品。殷承宗说，60年代之后根本没有多少适合钢琴弹奏的中国曲子，他只好找了上海与中央音乐学院的一批人，到当时被关闭的北京北海公园里，将中国的古曲与民间音乐改编成钢琴曲。像《春江花月夜》、《梅花三弄》、《十面埋伏》、《平湖秋月》、《百鸟朝凤》等曲子，都是在那个时候写出来的。

在北海作曲期间，殷承宗他们请了很多民间乐师去演奏，录音之后详细记谱，做了不少整理的工作，单是《十面埋伏》就搜集了十多个版本。殷承宗说结果改编了不少曲子，足可供3场音乐会使用，但审查之后，被砍得只剩下三分之一，殷承宗1975年到日本演奏，弹的就是这些曲子。事后回想起来，殷承宗说那段时间他是被逼上梁山才去搞中国音乐，但也因而学了很多东西。他说中国音乐的精华，是在古曲与戏曲里，做为一个中国艺术家，应该要懂中国的东西，这往往也是学西洋音乐的人所忽略的。

殷承宗1976年结婚，紧接着“四人帮”倒台，他也跟着倒霉，开始被隔离审查。在被隔离期间，殷承宗怕久不练琴，会使他本来就不大的手变小，因此天天撑手，结果复出之后，像他原来没法弹的拉赫玛尼诺夫第二号钢琴协奏曲中的十度和弦，反而变得可以弹了。到了1980年，对殷承宗审查结束，搞清楚他不是“四人帮”同党，他又开始弹琴。他的夫人陶宗舜也在这一年获准到美国留学。陶宗舜到了美国之后，殷承宗带着3岁的女儿殷悦，从哈尔滨到广州，在中国大陆各地到处演奏。1983年，由于他住在加州的哥哥殷祖澜不断向有关方面请求，殷承宗与殷悦终于获准到美国探亲。当殷承宗带着女儿离开大陆的时候，他们身上只带了60美元，而他们到香港的第一晚，他又阴错阳差地把其中一张

50美元，当成10港币给了出租车司机。殷承宗在香港停留了一个月，教学生赚了一点儿钱之后，终于到了美国。

从中国到美国，殷承宗最大的不适是语言，因为他是学俄语的，英文要从头学。好在纽约有很多来自俄国或在俄国学习过的音乐家，他的俄文还可以行得通，这对他在纽约的起步帮了不少忙。除了语言问题之外，在美国靠搞纯音乐生活很难。因此他们非常节省，夫妻两人教了不少学生。在美国的前3年，殷承宗一家住在曼哈顿音乐学院旁的神学院里，以为神学院打扫做为交换。5年下来，打下了一点儿基础，买了自己的钢琴和房子，殷承宗才算是有一个稳固的基地。

由于殷承宗的独特背景，因此他一到美国，著名音乐经纪人哈罗德·萧就找他签了3年合同，并且安排他1983年9月28日在卡内基音乐厅的首演。他的这场首演相当成功，纽约的几家报纸都给予好评。《纽约时报》说殷承宗演奏的贝多芬与李斯特，可以和最优秀的钢琴家媲美。有了好的开始，殷承宗的经纪人开始安排他到美国大小城市演出，一共演奏了上百场。在过去几年里，殷承宗也到英国、加拿大、新加坡、韩国、香港、菲律宾等地演出。

身居异邦的殷承宗，始终心系着自己的祖国和民族音乐。他在世界各地旅行演出时，总是用中国乐曲作为返场曲。特别是利用一切机会演奏钢琴协奏曲《黄河》，并多次录制唱片，为这部作品被世界认识贡献了一份力量。近年来他又几度回国演奏《黄河》。

一向以演奏李斯特著名的殷承宗，近年来偏向于喜欢勃拉姆斯、舒曼与舒伯特。他说这3个人的作品越弹越爱，所感觉到的东西也越多。特别是勃拉姆斯，他认为勃拉姆斯的作品可以表述比李斯特更深刻的人生经历。殷承宗说，勃拉姆斯一向以“苦”来

描述自己的一生，这正与有很多苦难经历的中国人的感觉相吻合，他说勃拉姆斯的演奏效果，在舞台上虽然没有李斯特那么好，但对真正会听音乐的人来说，将可以从他弹奏的勃拉姆斯作品中，与他做更深一层的交流。

推荐唱片：

钢琴协奏曲《黄河》，（捷克广播交响乐团协奏，利帕指挥）
MARCO POLO　8. 223488

德奥风格钢琴家

阿图尔·舒纳贝尔

美籍奥地利钢琴家、作曲家兼音乐教育家**阿图尔·舒纳贝尔**(1882—1951)1882年4月17日生于利普尼克一个犹太家庭，这座现在属于波兰的城市当时是奥地利领土。他7岁投师施密特学习钢琴与乐理，第二年就举行了演奏会。9岁时，全家迁往维也纳，他又随莱谢蒂茨基学钢琴，随曼迪切夫斯基学作曲与音乐理论。据说勃拉姆斯曾经听过他演奏，并预言："这位少年日后必能使世人震惊。"1900年，他定居柏林，1905年，与演唱舒伯特、舒曼和勃拉姆斯作品闻名的女中音歌唱家泰勒丝·贝尔结婚。这个婚姻对舒纳贝尔演奏艺术的发展产生了巨大影响，夫妻俩还在柏林举行舒伯特作品系列音乐会，一时传为佳话。后来他的夫人息影舞台，而他则到达他的艺术高峰。除了继续从事演奏活动外，他还在柏林国立高等音乐学院担任钢琴教授，培养出许多著名钢琴家。1927年，在贝多芬逝世100周年纪念活动中，他在柏林演奏了贝

多芬的32首钢琴奏鸣曲，后来又多次举办系列音乐会。并于1930年，录制了贝多芬全部钢琴奏鸣曲、协奏曲、以及《迪亚贝利变奏曲》的唱片。1939年，他为躲避纳粹迫害移居瑞士，随后又到了美国。1940—1945年在密执安大学教授音乐学，1944年加入美国籍。在美国演奏时，经纪人为了追求票房价值，常常要求他更换演奏曲目，他一气之下，解除了全部演出合同，返回瑞士定居，于1951年8月15日卒于瑞士。

舒纳贝尔擅长演奏贝多芬作品，他演奏的音阶走句发音清晰，特别是演奏抒情旋律异常生动，伴奏和织体的各个线条以及力度的支配都达到完美的统一。他演奏贝多芬作品特别是晚期的几首奏鸣曲，其幻想的境界达到了出神入化的地步。虽然他在节奏的处理上似乎有些自由，但在理解上他认为是完全忠实于作者意图的，不过这种忠实是忠实于它的精神而不仅仅是忠实于作品的记号术语。他演奏舒伯特钢琴作品，优美的抒情性和敏锐的节奏，使作品的各种因素都达到完美无疵的地步。他晚年则特别热衷于演奏莫扎特的钢琴作品，他把莫扎特的音乐理想化，常常把速度放慢，在他演奏的黄金时代，对于作品的理解可以说比他的同时代演奏家更入木三分，他演奏的几首莫扎特钢琴协奏曲和回旋曲可以作为佐证，除了完美的分句之外，漫长的旋律线条保持得起伏有致，毫无停滞感。

舒纳贝尔也是优秀的室内乐演奏家，除了举行钢琴独奏会外，还经常与著名小提琴家弗莱舍尔、胡贝尔曼、西盖蒂、中提琴家普利姆罗斯和欣德米特以及大提琴家卡萨尔斯、弗伊尔曼、富尼埃举行室内乐演奏会。他还是位作曲家和音乐学者，著有《音乐和我的一生》一书。创作了3首交响曲、5首弦乐四重奏、1首钢琴协奏曲、7首钢琴小品等。编辑出版了贝多芬钢琴奏鸣曲和《迪亚贝利变奏曲》，在他的版本中，音乐的分析和细致的速度变化与

指法要求，体现了他对于作品的深刻理解。

推荐唱片：

贝多芬：钢琴奏鸣曲全集（EMI CHS 76 3765）

舒伯特：第十七、二十、二十一钢琴奏鸣曲，音乐瞬间等（EMI CHS 7 64259）

舒伯特：即兴曲等（EMI CDH 7 61021）

舒伯特：钢琴五重奏《鳟鱼》（EMI CDH 7 63031）

莫扎特：钢琴五重奏 K. 478（CMI CDH 7 63031）

埃德温・费舍尔

瑞士钢琴家**埃德温・费舍尔**（1886—1960）1886年10月6日出生于巴塞尔一个音乐家庭，1896年入巴塞尔音乐学院，师从著名钢琴教育家胡贝尔教授。1904年毕业后又到柏林施特恩音乐学院，随克劳茨学习了一年。1905年在施特恩音乐学院任教。1931年接替施纳贝尔在柏林高等音乐学校钢琴高级班担任教授，此时他已成为演奏巴赫、贝多芬钢琴作品的著名演奏家。1926年担任吕贝克音乐协会的乐队指挥，1928年改任慕尼黑巴赫协会的指挥。他建立了仿18世纪演奏形式、由钢琴演奏者担任指挥的室内乐团。1942年，他返回瑞士定居。晚年献身于教学，在卢塞恩主持钢琴高级班，培养了许多著名钢琴家。他还设立了以他名字命名的基金会，帮助经济困难的青年音乐家。1958年出版了他写的莫扎特钢琴协奏曲的华彩乐段，1956年编辑出版了《巴赫作品集》与《莫扎特奏鸣曲集》，1959年写了《音乐的思考》一书。1960年1月24日卒于苏黎世。

费舍尔是20世纪最伟大的钢琴家之一。他的演奏厚重严谨，但又不乏浪漫的想象力，是强烈气质与精细敏感的完善结合。他是一位学者型的演奏家，对所演奏的作品都加以深刻的探索，追求完美的处理。

推荐唱片：

巴赫：平均律钢琴曲集（EMI CHS 7 63188）

莫扎特：第十七、二十、二十二、二十四、二十五钢琴协奏曲；钢琴奏鸣曲K.330、331等（EMI CHS 7 63719）

克拉拉·哈斯基尔

罗马尼亚女钢琴家**克拉拉·哈斯基尔**（1895—1960）1895年1月7日生于布加勒斯特。幼年既显露出众的音乐天才，7岁即在维也纳登台演奏。早年在维也纳跟罗伯特学习钢琴，后考入巴黎音乐学院，在柯尔托班上学习，并受到福雷的指导。1910年从巴黎音乐学院毕业时，在钢琴比赛上获头奖。还在学生时代，哈斯基尔就受到前辈的赏识，被著名小提琴家伊萨伊选为伴奏，经常随伊萨伊到欧洲各地演奏。毕业后，除伊萨伊外，还经常与埃奈斯库、卡萨尔斯合作举行贝多芬奏鸣曲演奏会，并多次到欧洲及北美旅行演奏，与欧美各国的著名交响乐团合作演奏钢琴协奏曲。布索尼在瑞士巴塞尔城听过她的演奏后，曾约她到柏林，表示愿意教她。第二次世界大战结束后，她参加卡萨尔斯主持的第一届普拉德音乐节，以出色的表现蜚声全球。后来在普拉德音乐节上结识了年轻的小提琴家格鲁米欧，两人气质、趣味与演奏风格极为相似，遂结为至交，定期举办奏鸣曲音乐会，在欧洲各地深受

欢迎，并录制了许多优秀的唱片。

哈斯基尔的演奏技巧精致，她气质高雅、敏感、细腻，对于古典作品有透彻的理解，是莫扎特作品最杰出的演奏家之一。在法国时被舆论界誉为“莫扎特再世”。她终生未婚，40 年代起定居瑞士，并加入瑞士籍。晚年被慢性脊髓炎困扰，1960 年 12 月 7 日卒于布鲁塞尔。

推荐唱片：

莫扎特：4 首钢琴与小提琴奏鸣曲（PH. 412 253；格鲁米欧演奏小提琴）

贝多芬：钢琴与小提琴奏鸣曲全集（PH. 422 140；格鲁米欧演奏小提琴）

演奏集锦（PH. 426 964；包括肖邦：第二钢琴协奏曲、莫扎特：第九、二十、二十三、二十四钢琴协奏曲、舒曼：钢琴协奏曲、法利亚：《西班牙花园之夜》等）

丽莉·克劳斯

美籍匈牙利女钢琴家**丽莉·克劳斯**1905年3月4日出生于布达佩斯。她的父亲是捷克人，因此她身上流着马绍尔民族与斯拉夫民族的血液。克劳斯6岁开始接受钢琴正规训练，8岁进布达佩斯音乐学院师从科达伊和巴托克，1922年以优异成绩毕业，接着到维也纳音乐学院师从施托伊尔曼和舒纳贝尔继续深造。1925年，年仅20岁时即被维也纳音乐学院聘为教授，任教6年后开始她的演奏生涯，在欧美各国巡回演奏，获得极大成功，名声日益高涨。25岁起与小提琴家戈登伯格搭档演奏二重奏，很快地就受到欧洲乐坛的注目。在此期间，录制了许多莫扎特、海顿、贝多芬的独奏曲和室内乐的唱片，成为世界闻名的古典作品演奏家。1936年来到远东，1942年，她在爪哇演出，印尼沦陷时被日军逮捕，在集中营中关了3年。第二次世界大战结束后，到澳大利亚，后定居新西兰，不久加入新西兰籍。后来到英国，然后在美国登台，并且在南非开普敦大学任教。1948年起，她恢复了旅行演奏

活动，除了举行独奏会外，还与各国著名交响乐团合作在协奏曲中担任独奏。在1966年音乐季节中，她连续举行一系列音乐会，演奏莫扎特25首钢琴协奏曲；接着在第二个音乐季节里，又演奏了莫扎特的全部钢琴奏鸣曲。1968年美国德克萨斯教会大学任命她为驻校艺术家，不久加入了美国籍。

克劳斯的演奏曲目非常广泛，从巴赫到现代作品，无所不弹，但以演奏莫扎特而知名。在她学生时代给她的影响最大的是舒纳贝尔。舒纳贝尔认为在音乐方面对受教育者来说，最重要的莫过于把握乐曲的精神，因此必须选用原版乐谱来下功夫。舒纳贝尔校订的贝多芬《钢琴奏鸣曲集》和与卡尔·弗莱舍尔合作校订的莫扎特《钢琴与小提琴奏鸣曲集》乐谱在当今被公认为最权威的版本，他对莫扎特、贝多芬的作品都附加了独特的观点和明确的表情指示，颇多独到的参考价值。但他仍然建议学生在使用他的校订版时还得参照原版乐谱，这事实上对学生是极为有益的。他对克劳斯的教育还在于尊重她的创造性。他对克劳斯有极高的评价，曾说过："只有丽莉·克劳斯才是我真正的继承人。"

克劳斯的演奏具有个性，她的音乐自由、奔放，表情生动，洋溢着潇洒的魅力。同样以演奏莫扎特而出名的女钢琴家英格丽德·海布勒说："我无法接受克劳斯所演奏的莫扎特风格。"克劳斯以强韧、明快的触键方法来演奏莫扎特的作品。那音响犹如钟声般透明，她那强韧的手指的作用使独特的光彩放射出来，能够把音的效果彻底表现成生动的音乐。她以微妙的踏板法使琴声放射出彩虹般的光辉。即使滑奏部分，她也让每一个音听来都很清楚地分离开来，产生纤细、优雅、多彩多姿的音色，有古典风格的感觉。

克劳斯的节奏感也很敏锐，不论音符如何地延长或浓缩，她都能够遵守拍子的节奏正确进行。也就是说她是在自由自在当中

保持了造型上的完整，同时把莫扎特的古典形式及自由流畅描绘得天衣无缝。她说："如果没有激烈的热情，并且能强烈地克制自己，就无法弹奏莫扎特的作品。"的确，她所弹的莫扎特作品巧妙地表现了这种矛盾的紧张与调和。克劳斯的音乐对全曲有扎实的设计，其中需要强调的附点音符，时值都有微妙的变动，随着乐曲的起伏自由地使用弹性速度。克劳斯很细地分解乐句，以它们各自的性格来适应速度。因此，各乐句的强弱、浓淡，都有鲜明的对比，由此也产生了细腻的阴影、强力的语法。她一口气流利地弹奏经过句，节奏部分采用突强的手法。旋律乐句终了时如果是弱音的延伸，她则主张以个别的性格来做明确的表现。克劳斯演奏的每一细节都经过深思熟虑，因而建立起微妙的感受性。

但克劳斯的演奏并不总是单一的风格，而是根据作品的特点而有所不同。她对于莫扎特及贝多芬、舒伯特、舒曼、肖邦、勃拉姆斯或巴托克等作曲家所要求的音色和音质都能以不同的方式表现出来。克劳斯弹奏舒伯特的作品时，不像弹奏莫扎特时那样强调音的颗粒性，音色也相对柔和一些。左手不同音型及织体上的差别，都很自然地与乐思起着共鸣。

推荐唱片：

莫扎特钢琴奏鸣曲集（SONY SM4K 47222）

朱利叶斯·卡钦

美国钢琴家**朱利叶斯·卡钦**(1926—1969)1926年8月15日生于新泽西州一个俄裔家庭，他的母亲来自音乐世家。卡钦幼年即显露出母系的音乐基因，于是他的外祖母就开始教他弹琴。11岁时，他在全国广播公司演奏舒曼作品崭露头角，随后费城交响乐团与纽约爱乐乐团相继邀请他举行协奏曲演奏会，使他名噪一时。1941年，他进入哈特福德学院，攻读哲学与英国文学。父母为了使他专心练琴，在学习期间不让他继续演奏。他19岁毕业后，得到奖学金到巴黎留学。不久，在联合国教科文组织举办的艺术节中，他在11天中举行了7场音乐会，轰动一时。欧洲各国及英国皇家爱乐协会都争相邀请他举行演奏会。1969年4月29日，卡钦卒于巴黎。

卡钦是位学者型的钢琴家，有很深的文学修养，在二战后大批演奏家移居美国时，他却认为新大陆的文化环境不如旧大陆，因而从美国移居欧洲，这在当时是很少见的。他的演奏体现出深厚

的文化底蕴。他擅长室内乐，特别是勃拉姆斯的作品。他与苏克、斯塔克组成的三重奏组被称为“专家三重奏”，录制的勃拉姆斯作品被公认为最符合作曲家的气质。

推荐唱片：

勃拉姆斯：全部钢琴独奏作品（DECCA 430 053）

勃拉姆斯：3首小提琴奏鸣曲（DECCA 421 092；苏克演奏小提琴）

勃拉姆斯：第一、第二钢琴三重奏（DECCA 421 152；苏克演奏小提琴，斯塔克演奏大提琴）

勃拉姆斯：第三钢琴三重奏、大提琴奏鸣曲、谐谑曲（DECCA 425 423；苏克演奏小提琴，斯塔克演奏大提琴）

英格丽德·海布勒

奥地利钢琴家**英格丽德·海布勒**1926年6月20日生于维也纳（有些文献记载为1929年），她的父母都是波兰人。她10岁前一直住在波兰，6岁开始接受音乐教育，学习钢琴与作曲。1939年第二次世界大战爆发，她全家迁居奥地利萨尔茨堡，海布勒进入莫扎特音乐学院，师从舒尔茨教授。海布勒11岁在萨尔茨堡公开演出。1949年，她以优异的成绩从萨尔茨堡莫扎特音乐学院毕业，同时获得国际莫扎特协会的雷曼奖。3年后的1952年，26岁的海布勒获得日内瓦国际钢琴赛的二等奖，次年再得相同竞赛的同等奖。1954年又入选慕尼黑国际钢琴赛奖（不分名次），开始在萨尔茨堡音乐节演出，从此成为职业演奏家。后来为了继续进修，又师事维也纳国立音乐学院的魏因加特纳、日内瓦音乐学院的马加洛夫、巴黎音乐学院的玛格丽特·隆等。在这期间海布勒的名望逐年增加，1959年在纽约登台，大获好评。同时在奥地利、美国的访问也很频繁，从50年代末开始，她逐渐成为世界级的钢琴家。

50年代以来她取得过许多国际钢琴比赛的名次，录的唱片又多又好，得过不少唱片大奖，以莫扎特全部协奏曲与奏鸣曲名气最大。协奏曲的华彩乐段基本上都是自己写的，风格非常一致：她与同为波兰人的谢林合作的莫扎特全部钢琴、小提琴奏鸣曲也是最受欢迎的。

海布勒是波兰人，但是她并不具备肖邦音乐的性格。她长期居住在奥地利，是奥地利籍。她的演奏属于德奥音乐传统。海布勒的演奏速度，通常稍微快些，但是中规中矩，非常端庄，很少有自由奔放的弹性速度，也不喜欢即兴歌唱。她的音乐理智、健康、优雅、清爽，虽然多少带有一点儿女性的敏感与忧郁，但绝对没有虚伪的表情。淡薄如春风、潺潺如溪流，使音乐有安定感，更有纯粹美、乐天性与孤高的感情表现。所以她能将莫扎特或舒伯特的作品纯真的本质呈现出来，她的这种风格并非因为在演奏时不投入情感。她的演奏永远是这样明晰、节奏澄明地跃动，她的音乐是透彻的，永远保持音的澄清与规整。海布勒的左手能巧妙地把分散和弦的伴奏音型冲淡，使其上方产生明快的旋律。她奏出的圆滑旋律线，具有微妙、优雅的音色。她并不以手指来控制保持音，而是运用高潮的浓淡及踏板的效果来创造旋律的表情。海布勒弹奏的莫扎特作品高潮非常纤细、微妙。常常削减与主要声部相对的伴奏音型的强弱，让它们个别保持独立，以造成强度上的对比效果。

海布勒的演奏曲目并不广泛，基本局限于古典乐派。莫扎特的作品是她一生所倾倒而喜爱弹奏的，她认为非常适合自己。她好像是专为弹莫扎特而出生的，当她还是一个小女孩的时候，她的家里就经常有大音乐家来往，阿劳、卡扎德絮等都是她家的座上客。以弹莫扎特著名的卡扎德絮听了她的演奏后，建议她多研究莫扎特；她在莫扎特音乐学院的老师舒尔茨也特别擅长演奏莫

扎特，他的演奏带有浓郁的古典风格。海布勒的演奏受她这位老师的影响很大。

她弹的莫扎特亲切、热情，感人，莫扎特的作品是由许多小对比堆积而成的，海布勒确实把握了莫扎特作品的乐句对比，古典风格中又具有自由性，在演奏中率直地反映出微妙的光与影。在今天似乎没有人能比海布勒更能淋漓尽致地演奏莫扎特的作品了。她的表情永远与夸张无缘。她所制造的对比，永远是在柔和的光线中描绘。即使在短暂的乐句中也不难发现，譬如主题动机或旋律的连续反复，海布勒以反响的效果来处理，犹如在柔和的阳光中吹着软风一般，音的浓淡没有些微的造作。更不可思议的是，海布勒弹奏的莫扎特，装饰音总是自然地融入旋律中，没有丝毫的不和谐。

推荐唱片：

莫扎特钢琴协奏曲全集（PH. 454 352）

莫扎特钢琴曲全集（PH. 456 132）

莫扎特钢琴与小提琴奏鸣曲全集（日本飞利浦，片号资料欠缺；谢林演奏小提琴）

弗里德利希·古尔达

奥地利钢琴家**弗里德利希·古尔达**1930年5月16日生于维也纳。自幼学习钢琴，8岁起拜帕佐夫斯基为师。1942年入维也纳音乐学院，师从赛德尔霍费尔，同时又跟马克斯学乐理与作曲。1946年获日内瓦国际钢琴大赛首奖，获奖后知名度大为提高，随即以钢琴家身份在欧洲及美国各地从事演奏活动。1950年在纽约卡内基音乐厅举行钢琴独奏会，从此步入一流钢琴家行列，逐渐地建立起自己的风格，并创建了古尔达维也纳古典交响乐队。

古尔达年轻时以演奏维也纳古典作曲家的作品而知名，特别擅长演奏贝多芬的协奏曲及奏鸣曲，经常举办名为“奏鸣曲之夜”的系列演奏会，演奏贝多芬32首奏鸣曲。他也非常喜爱巴赫的十二平均律。他触键非常清晰，富有独特的透明感，节奏生动，富于弹性，乐句之间，能够配合节拍而有清晰的区分，使乐谱上的每一小节都能有明晰的表现，尤其是伴奏音型及副次声部，都与旋律线有均等的地位，使乐句极为光辉。他的演奏表情淡泊，自

然朴素。不神经质地追求音的微妙与优雅，而要求具有粗厚线条的开放感，对渐快、渐强或渐慢都没有任何夸张，不让全部音响达到饱和，但并不是没有弹性速度，只是非常有节制，抑制在音乐的运动范围内，使节奏的运行不至于失去平衡。

古尔达是一位具有独特风格的钢琴家。像大多数著名钢琴家一样，确立了具有自己个性的风格。但他毕竟是维也纳出身的钢琴家，因此与他人共同演出时，他也会采取极为保守的传统风格。这时的古尔达在古典音乐方面似乎是个正统风格的钢琴家。

古尔达不仅演奏古典音乐，也是大众爵士乐钢琴家、作曲家，更以音乐制作人而出名。而且在弹完贝多芬作品后，经常以弹奏自作的爵士乐曲作为返场曲。在演奏莫扎特的奏鸣曲时，经常擅自加上古典音乐听众所不习惯的装饰音，中间还不时加上一段即兴的装饰奏，嘴里出声哼唱，眼睛频频扫向听众，完全是一副爵士钢琴家的姿态。他经常在独奏会最后几个节目中，加进架子鼓和低音提琴，演奏用古典音乐改编的爵士乐。

1956 年他在美国的纽波特爵士音乐节演出，随后又到亚特兰大演奏，名望日盛。1962 年，他建立了爵士乐队。1966 年在维也纳创办了现代爵士音乐比赛，并担任维也纳爵士乐比赛的首席评审。

1970 年，维也纳音乐学院把贝多芬戒指授给他，后来由于他对维也纳音乐学院的保守教育体系表示不满，把戒指还给了音乐学院。在古典音乐创作方面，他写了两首钢琴协奏曲和其他作品，著有《语言与音乐》一书。

弹奏爵士乐不是他的业余爱好或消遣，古尔达所追求的爵士乐，是一种自由，而不是像以往那种用既成的样式来演奏。在这样的意义上，古尔达的爵士乐是一种极有创造性的新音乐，对他来说，传统的古典曲目也只是音乐之一种罢了。在他的心中，古

典与爵士从不是对立的。他从来不考虑自已要以古典或爵士为主的问题。即使在古典音乐演奏会上，古尔达也不穿演奏家常穿的燕尾服，而只穿深色的三件装（外套、背心、裤子）或平常的黑色西装。他把爵士乐的要素引入古典音乐的演奏中。例如手腕强韧的力量产生清晰的触键与音的硬质感、在水平的流畅中探索自我表现的可能性、弹性的节奏、准确的速度，保持所有音的明快，注重身体敏锐的运动。他发表了不少融合古典乐与爵士乐的新作品，大胆地把维也纳圆舞曲改编为布鲁斯舞曲。1973年他创立了“灵魂音乐”的新爵士乐形式，为自由爵士乐开拓了新的道路。

推荐唱片：

贝多芬：第五钢琴协奏曲（PICKWICK PWK 1146；维也纳爱乐协奏，斯坦恩指挥）

阿尔弗雷德·布伦德尔

奥地利钢琴家**阿尔弗雷德·布伦德尔**1931年生于摩拉维亚地区（今捷克境内）的威森堡，幼年迁居南斯拉夫，在萨格勒布音乐学院学习，师从德泽利克。1943年全家迁回奥地利，1943至1947年入格拉茨音乐学院，师从卡恩学习钢琴，并私人向米切尔学作曲。毕业后又进入施托伊尔曼和埃德文·费舍尔主持的钢琴高级班继续学习，从他的演奏中，可以明显地感到费舍尔对他的影响很大。1948年他在维也纳登台，并荣获意大利布索尼国际钢琴比赛奖，在奥地利开始闻名。布伦德尔的名字早就被记者和音乐评论家推上报端，更是由于他是少年得意的神童。他渐渐在欧洲出名，然后到南北美洲、远东、欧洲各国举行演奏会，并与许多一流交响乐团合作演出。1948年至1958年录制了李斯特、莫扎特、舒伯特、勋伯格的钢琴协奏曲和独奏曲的唱片，又编订了贝多芬的全部钢琴作品，成为世界闻名的钢琴家。50年代在世界各地举办音乐会，并录制了大量唱片。60年代开始，除演奏与录音

外，还在维也纳音乐学院开办高级班，培养了很多青年钢琴家。

1962年布伦德尔在伦敦连续举行6天音乐会，演奏贝多芬32首奏鸣曲，显示了非凡的功力。1963年首次到美国巡回演奏，更巩固了他作为世界著名钢琴家的地位。

布伦德尔后来移居维也纳，主持了贝多芬作品魏纳·乌特克斯特版本的编订，1976年把他的论文汇集成书，书名为《乐思与回想》，1977年在慕尼黑出版。

布伦德尔是二战后老一代与中生代钢琴家之间承上启下的人物，他是战后成名的钢琴家中年龄较长者，至今已在舞台上驰骋了近半个世纪。演奏会上的布伦德尔很有特点，每次出场犹如宗教仪式一般，双眼仿佛瞪着天花板似地走到钢琴前，要等到观众席鸦雀无声时，才慢条斯理地开始演奏。但是，一旦开始演奏，就不再看观众席一眼了。当演奏到优雅微妙的乐段时，布伦德尔就忽而低下头注视键盘，忽而眼睛眺望虚空，嘴里无声地哼唱着流畅的音乐，像是深切地歌颂自然一般，此时的布伦德尔完全陶醉在自我的音乐中。不论有多少听众，他总是把他们与自己的音乐紧密地结合在一起，演奏时犹如在与听众对话般地亲切而又富于说服力。他确信音乐具有内在的精神力量，惟有音乐的崇高表现才是与听众心灵的交流。他的录音非常多，许多作品都多次录音。特别是一些经典作品，几乎录音技术每有重大突破，他都要重录一次。布伦德尔是他的同胞莫扎特的杰出诠释者，飞利浦公司发行的莫扎特200周年纪念全集中，第七卷“钢琴协奏曲”主要就是采用他的录音，这是一套华丽的经典录音。

布伦德尔的演奏风格是继承德奥系的传统，注重结构，内在张力强。他知识广博，技术辉煌，对音色非常敏感，在处理装饰音和华彩乐段方面具有独到之处。他的演奏清纯隽永，音色变化细微，善于处理装饰音，注重情感，想象力丰富。他是学者型的

钢琴家，对演奏的每一部作品都要潜心研究，深入探索，以揭示深刻的内涵。但他的演奏并不刻板，而是非常浪漫抒情。布伦德尔总是把自己的热情及幻想寄托在作品中，以发挥他的艺术精髓。他是一位诚实的钢琴家，可以说是目前钢琴家中精神派的代表人物。早先他在维也纳因弹奏李斯特作品而名盛一时，他的手指灵活，富有弹性，旋律的流动圆滑舒畅。能像布伦德尔那样把李斯特特有的甜美旋律表现得温暖飘香的钢琴家并不多见。

布伦德尔是当今最权威的舒伯特专家，对舒伯特的作品有独到的研究。1978 年全世界纪念舒伯特逝世 150 周年，他的舒伯特作品系列演奏会与 13 集电视系列片《布伦德尔演奏舒伯特》是“舒伯特年”的重头戏，他在节目中对每一首奏鸣曲都做了详尽的介绍。他 70 年代和 80 年代两次在飞利浦公司录制舒伯特全部钢琴作品。他演奏的舒伯特奏鸣曲当然是权威的阐释。他与克利夫兰四重奏录制的《鳟鱼》是此曲最平衡的版本。5 个人配合默契，相互烘托，使乐曲跌宕起伏，回味无穷。特别是第三乐章，五个变奏层次分明，清新隽永。他还与德国著名男中音歌唱家费舍尔-迪斯考合录了舒伯特很多艺术歌曲与声乐套曲。布伦德尔所演奏的舒伯特作品，与他演奏的贝多芬作品一样，是富于男性性格的。他以强韧的触键所产生的表情，使人再也感觉不到紧凑性原本是舒伯特的弱点了。他赋予舒伯特的音乐更强的张力。虽然色彩感略弱，浓淡却相当丰裕，使人感觉到犹如水墨画般的高贵。

推荐唱片：

莫扎特全集第七卷—钢琴协奏曲（PH. 422 507；其中第五、六、八、九、十一——二十七首为布伦德尔演奏，圣马丁室内乐团协奏，马里纳指挥）

舒伯特：第十四——二十一钢琴奏鸣曲（PH. 426 128）

舒伯特：即兴曲（PH. 422 237）

舒伯特：钢琴五重奏《鳟鱼》(PH. 400 078；克利夫兰四重奏）

李斯特：后期钢琴作品（PH. 420 837）

克利斯朵夫·埃申巴赫

德国钢琴家**克利斯朵夫·埃申巴赫**1940年2月20日生于东普鲁士布雷斯劳（现在属于波兰，当时被划给德国），其母在分娩中死去。他的父亲叫留贝格·林克曼，是个音乐家。1944年被人杀害，埃申巴赫幼年时由惟一的亲人祖母扶养，战乱时祖母病死于逃往西德的途中，他被收养在难民营中，过着孤苦伶仃的难民生活。1946年，女钢琴家埃申巴赫收养了他，成为他的养母，那时克里斯朵夫正患霍乱，在死亡边缘挣扎，在埃申巴赫的照顾下才得以恢复健康，埃申巴赫让他继承了她的姓氏，并亲自教他弹琴。1950年，经指挥家约胡姆介绍，克里斯朵夫到汉堡音乐学院师从女钢琴家艾丽莎·汉森，12岁荣获史坦威钢琴大赛首奖后转入科隆音乐学院师从施密特—诺伊豪斯。随后在慕尼黑国际钢琴比赛中获德国广播电台奖，17岁再度崭露头角，荣获慕尼黑国际音乐比赛的特别奖。1959年，埃申巴赫在汉堡音乐大学再度师从艾丽莎·汉森，同时学习小提琴，并修完布鲁克纳—留克贝格的

指挥课程。直到今天，埃申巴赫还是非常敬爱汉森教授，她曾追随舒纳贝尔与费舍尔，后来把德国钢琴音乐的传统全部传给埃申巴赫。1961年，他正式开始演奏家生涯，继而在世界各国巡回演出，1965年在卢塞恩参加第一届哈斯基尔比赛再次获一等奖。1966年到伦敦举行独奏会，并与苏格兰国家交响乐团协作，首演了亨兹的第二钢琴协奏曲（这首作品是作曲家题献给他的）。他曾多次在萨尔兹堡音乐节举行独奏会，并与泽尔和布莱兹指挥的纽约爱乐乐团协作在美国各地演出。1971年埃申巴赫以指挥家身份在汉堡登上指挥台。埃申巴赫一开始就认为自己不可能同时走钢琴家及指挥家的道路，因此想先在钢琴家的地位稳固后再修指挥。他所以感觉到指挥的必要性，完全在于要求自己能扩大对乐器的表现，加上自己所敬爱的作曲家未必都是为钢琴而作曲，因此希望能以指挥来演奏这些作曲家的作品，以及与管弦乐团作人际交流，指挥与团员之间的反应，对他是那么富于魅力。

他的演奏曲目广泛，从巴罗克时代到20世纪现代作曲家的作品无所不包。演奏精细而富有诗意，尤以弹奏莫扎特、贝多芬和舒伯特的作品更获好评。要概括地形容埃申巴赫是属于哪一类的钢琴家是相当困难的。他既不属于技巧派，也不是浪漫主义的演奏家。早期的埃申巴赫的艺术相当地神经质，就感性来说，恰巧是在健康的明亮与病态的黯淡之间，像是摆锤的摇动一般。他没有霍洛维兹或米凯兰杰利那种富于澄清技巧的魅力，他自己也无心追求。那时他弹奏莫扎特乐曲时，浅坐在椅子上，完全用手指的力量来弹奏，那种弹出来的音往往是硬调的，不会有清脆的强音，每个音都会有相连在一起的感觉。埃申巴赫大胆地使用踏板，长时间地踩踏以求声音的圆滑，但是音色的明显度并不因此而减弱，反而有相当丰富的柔和感。如果要把钢琴分为精巧与不精巧的话，我们无法把埃申巴赫列为精巧的一类。他的技巧是无可怀

疑的，他的音色也能确保听觉的快乐，但是我们要听的并不仅仅是声音上的光泽美丽、澄清的细腻，或绚烂的色彩感等的魅力，而是创意丰富的表现及演奏的创造性。早期的埃申巴赫在这方面稍嫌弱了些。

不知是否指挥的生涯改变了他对音乐的理解，当埃申巴赫重又回到钢琴旁边时，人们发现他大大地变了。他的技艺与心灵都日臻成熟了。音乐放出无比的健康与光辉。他以最端庄的表情在歌唱，而且始终那么率直。犹如阳光从云彩的缝隙投射下来似的，音乐再度回到明朗的印象、强化造形的平衡感觉。今天的埃申巴赫自信能扩展自己的世界，音乐性有了强化，钢琴的表现比以前更为优异。无疑地，在他内部必定起了某些变化。音乐会节目的编排也变了，出现了如《贝多芬专辑》、《舒伯特之夜》的演奏，在记者采访中，埃申巴赫表示这只是个人的喜好，是从各种角度来观看一位作曲家，展示这位作曲家的世界。他对曲目的组合不以机械式的年代顺序排列，而是以如何才能使听众自然浸入作曲家的世界为前提。他所指挥的音乐会也以作曲家为专辑来组合，不依主办单位的要求来选曲，而是以当时自己内心的希望为主。他每天练琴 2 小时，除了手指的练习之外，还顾及音乐的内涵。这不寻常的变化正如他所说的，是受到指挥的影响。每当他指挥时，即能从钢琴家之外的立场看到自己，得到应有的均衡感。

推荐唱片：

巴赫：两架、三架、四架钢琴的协奏曲（DG 415 655；汉堡爱乐协奏，埃申巴赫指挥）

勃拉姆斯：钢琴三重奏（DG 437 131）

舒曼：艺术歌曲（DG 445 660；费舍尔—迪斯考演唱）

丹尼尔·巴伦勃依姆

丹尼尔·巴伦勃依姆 1942 年 11 月 15 日生于阿根廷首都布宜诺斯艾利斯一个俄裔犹太人家庭。父亲是著名钢琴家。他 5 岁起开始在双亲的教导下学习钢琴，7 岁就能弹巴赫、贝多芬、德彪西等作曲家作品，并在布宜诺斯艾利斯举行独奏会。随后在欧洲及以色列演奏，被誉为神童。1951 年全家移居欧洲，1952 年定居以色列，并加入以色列籍。同年获得美国的以色列文化财团奖学金，到萨尔兹堡莫扎特音乐学院随瑞士钢琴家埃德温·费舍尔学钢琴，在此期间，他被费舍尔边指挥边弹奏的风采倾倒，立志向指挥发展，遂同时向马克维契学习指挥法，向梅纳迪学习室内乐。在莫扎特音乐学院学习时，他曾作为天才少年演奏过莫扎特曾经弹过的钢琴。指挥大师福特万格勒听过他的弹奏后，安排他与柏林爱乐合奏。他们的协奏天衣无缝，大获成功，福特万格勒立刻与他签约，巴伦勃依姆成为柏林爱乐交响乐团的专任钢琴家。从此福特万格勒成了对巴伦勃依姆最热心的支持人。大师的指挥风

格日后给巴伦勃依姆相当大的影响，1964 年在柏林举行福特万格勒逝世 10 周年纪念演出时，巴伦勃依姆还演奏了这位指挥大师所写的钢琴协奏曲。他后来还和梅塔、阿什肯纳吉、杜普蕾等在巴黎组成福特万格勒研究小组，彻底研究大师的音乐观与指挥、诠释原则，同时也研究瓦尔特、门格堡、巴克豪斯、吉泽金等前辈名家的唱片，从唱片中彻底吸收各种演奏与指挥样式，做为他的原动力。

巴伦勃依姆小时候曾弹琴给切利毕达克与马克维契听，在萨尔兹堡追随费舍尔时，从费舍尔那里，他了解到想要在钢琴上指挥莫扎特协奏曲，一定要先学习独立指挥乐团才行，必须同时驾驭乐团与钢琴才能获得一致性。1955 年 13 岁时，巴伦勃依姆已经受到国际音乐界的注目，为了继续深造，巴伦勃依姆又到法国师从著名钢琴教育家纳蒂亚·布兰杰。在那里他充分学习了乐理及作曲，然后在锡那学校听蒂加纳讲课，1955 年以 13 岁的年龄进入罗马圣切契里亚音乐学院，随卡罗·杰基学指挥及钢琴，次年 7 月就获得了学位，成为该院有始以来最年轻的毕业生。

1954 年与 1956 年他先后入选维瓦尔弟国际音乐比赛与卡赛拉国际音乐比赛。1955 年与巴黎管弦乐团合作演出，这时他已小有名气，到过欧洲许多国家演奏；1957 年 1 月 20 日又在美国登台，由斯托科夫斯基指挥演奏协奏曲，获得罕见成功，1958 年获得舒纳贝尔纪念奖，1960 年 18 岁时，在以色列的特拉维夫举行贝多芬 32 首钢琴奏鸣曲的全曲演奏会。

1966 年，巴伦勃依姆在傅聪的家里与杜普蕾首次见面，当时他们整夜演奏室内乐，根据巴伦勃依姆自己的回忆，这段恋情可以说是一见钟情式的，1967 年 6 月他们结婚。两人婚后不论是合奏室内乐或是协奏曲，都是人人称羡的搭档。他在和杜普蕾、祖克曼以及英国室内管弦乐团演出时经常担当钢琴家及指挥家双重

身份。70年代后，杜普蕾的身体出现了不寻常的症状，经医师诊断为“多重组织硬化症”。病情恶化之后，无法再从事演出活动，经过与病魔的长年搏斗，1987年她终于离开了人世。

1975年，巴伦勃依姆受聘为法国巴黎管弦乐团总监，由过去的兼职指挥，变成世界著名管弦乐团的常任指挥，而且兼任世界许多著名交响乐团的客席指挥。巴伦勃依姆虽然现在以指挥家的身份活跃在音乐界，但钢琴演奏事业并没有完全停顿。在指挥钢琴与乐队作品时经常亲自担任独奏。偶尔也进行钢琴独奏活动。

六七十年代还主要是作为钢琴家的巴伦勃依姆的演奏中规中矩，雍容大度，线条明朗清晰，自然生动，不煽情不滥情。在极为动人的细致之中，存在着一种美感。巴伦勃依姆是以平常的心情来演奏钢琴，他的触键整齐平稳，从手指上有感情地流露出旋律来，巴伦勃依姆的演奏不只在使旋律歌唱，他更关心整体的构成，他所追求的不是每一个音的明确，而是明朗的旋律运动线，使表现出来的音乐更具有立体感。

他在乐句表情的处理上变化十分丰富。任何一乐句的吟唱，都显而易见不论在速度的掌握，或者音色的变化，或者声部的平衡上，处处显得精致动人。而其中特别高明的地方是，在这样的细腻之间，巴伦勃依姆却能隐约地制造出一种层层相扣的效果，进而隐隐地营造出一股呼之欲出的生命力。于是慢慢地，一个作品的全貌便在如此细心的连接之中，完整地呈现出自身的美感。概括地说，巴伦勃依姆的演奏往往是在由乐句组合出来的清晰场景之间，随时呈现出一种汩汩不绝的动态。而这样的动态令音乐有如泉水一般的生动，使得作曲家原本的乐思更显得汹涌澎湃。于是音乐便在灵活的乐句不断流注以及衔接之间，得以呈现乐曲所具有的生命力。他弹奏莫扎特及贝多芬作品时，会大胆地踩右边的踏板，以产生独特的音响，同时使钢琴的明快更加醒目，颇有

声乐及弦乐器的音调表情。

他擅长演奏古典乐派或者具有古典乐派风格的音乐作品，广泛地涉足独奏与室内乐作品。他的父亲恩奎利·巴伦勃依姆在谈到他的成长时说："我在他 5 岁半时，发觉他有音乐才能，因此，以引导他磨炼意志坚强的性格、用悟性发挥自己的才能、用正确的方法来努力实行的原则，安排他很早开始学习室内乐，把钢琴独奏曲，像是用室内乐写的一样想，在弹琴时，充分理解所有声部。并要求学习音乐就像学习讲话一样，首先必须认识文法，也就是认识音乐的法则（乐理），然后让他的个性顺应音乐的法则，用音乐来诉说所要表达的意念，使他知道并朝着这正确观念去学习。"

他录制的钢琴唱片有贝多芬的奏鸣曲及协奏曲全集、自己兼指挥的莫扎特钢琴协奏曲，包括阿什肯纳吉、傅聪加盟的三钢琴协奏曲；门德尔松的 48 首无词歌；还有与他的夫人大提琴家杜普蕾合作的贝多芬、勃拉姆斯、肖邦、弗朗克等作曲家的大提琴奏鸣曲。与小提琴家帕尔曼、祖克曼及杜普蕾合作的贝多芬、勃拉姆斯等室内乐的录音，并留下一部由帕尔曼担任小提琴、祖克曼担任中提琴、祖宾·梅塔弹钢琴、杜普蕾拉大提琴、他反串低音大提琴，在伦敦演出舒伯特钢琴五重奏《鳟鱼》的记录片。片中各位演奏家从选琴开始，到练习、彩排、演出。这个历史性的影片现已制成 LD 发行，很值得一看。（Teldce 2292—46239—6）

1960 年他第一次录音，录了莫扎特、贝多芬的奏鸣曲与协奏曲共 3 张唱片，1966 年开始录制贝多芬 32 首钢琴奏鸣曲，于 1970 年贝多芬诞生 200 周年纪念时发行全集唱片，轰动一时。此次的全集录音，他把速度放得较慢，加上相当大的自由弹性速度来弥补他的速度不足感，而形成另一种风格的诠释。但是，如果以 20 几岁的年龄来说，他的音乐显得相当老成。

1981 年后，巴伦勃依姆又开始回到钢琴旁。首先推出肖邦的《夜曲》全集。这些富于忧郁诗情的音乐，不是他的专长。巴伦勃依姆从儿童时代起就一帆风顺，在肖邦的《夜曲》中，只能感到音乐的流动，而不会有在静夜中倾心相诉之感。因此，音乐外表固然很美，但不是令人动心的演奏。1985 年由 DG 公司发行 1981 至 1984 年重录的贝多芬钢琴奏鸣曲全集。此次录音，音质比上次录音好，他还是采用较慢的速度，乍听之下，快板部分感觉有些粗糙。音乐则有较宽广的角度，常有交响乐改编曲之感，也就是把钢琴曲管弦乐化。

推荐唱片：

门德尔松：《无词歌》及其他钢琴小品（DG 437 470）

肖邦、弗朗克：大提琴奏鸣曲（EMI CMS 763184，杜普蕾演奏大提琴）

勃拉姆斯：两首大提琴奏鸣曲（EMI CDM 7 63298，杜普蕾演奏大提琴）

贝多芬：D 大调钢琴协奏曲（改编自 D 大调小提琴协奏曲，又称第六钢琴协奏曲）（DG 429 179；英国室内乐团协奏，自己指挥）

东欧风格钢琴家

伊格纳西·简·帕德雷夫斯基

波兰钢琴家、作曲家、政治家**伊格纳西·简·帕德雷夫斯基**(1860—1941) 1860年6月29日生于库雷卢弗卡，童年时就在家庭教师指导下学习音乐。1872年进入华沙音乐专科学校，先后师从西洛季、斯特罗布尔、雅诺塔学钢琴，从罗古斯基学和声与对位，1878年毕业留校任教。1881年—1883年，两次到柏林师从基埃尔和乌班学习作曲，并结识理查·施特劳斯与安东·鲁宾斯坦。1884年在波兰女演员莫捷耶夫斯卡的协助下，在克拉科夫举行演奏会，接着到维也纳拜车尔尼的学生莱谢蒂茨基为师继续深造。起初莱谢蒂茨基认为他的基础太差，演奏毛病太深劝他改行，但帕德雷夫斯基锲而不舍，在斯特拉斯堡音乐学院执教的同时发奋练琴，1885年莱谢蒂茨基终于同意收他为徒。1888年，他先后在维也纳、巴黎等地举行独奏会，获得极大成功，赢得了钢琴独奏家的声誉。1890年，他在伦敦举行独奏会，接着到美国各大城市巡

回演奏100多场，并到加拿大、南美、澳大利亚、新西兰、南非等地巡回演奏。

帕德雷夫斯基也是位作曲家，他6岁就开始创作儿童小曲，早期作品以钢琴曲为主，其中《G大调小步舞曲》享有盛名。1888年，由于莱谢蒂茨基夫人埃西波娃在维也纳演奏了他的钢琴协奏曲，从而使他作曲家的地位得到音乐界的承认。1900年，他创作了歌剧《曼鲁》，1907年创作了《b小调交响曲》，因其内容宣扬爱国主义，被沙俄当局禁演，直到1909年在波士顿公演。1910年，他在克拉科夫一座纪念碑揭幕仪式上发表的演说被作为波兰人民争取独立的宣言载入史册。第一次世界大战期间，他放弃演奏与创作，全身心投入政治活动，把他的演奏会全部收入，悉数充做波兰战俘的救济金。1919年，波兰获得独立，他出任政府总理兼外交部长，并参加了凡尔赛和会。后因与其他政府成员政见不合而辞职。不久为了募集捐款以重建饱经创伤的祖国，又以钢琴演奏家身份活跃于舞台。1936年，他为英国影片《月光奏鸣曲》配音演奏了贝多芬的《升C小调钢琴奏鸣曲》。1936—1938年，编辑出版了《肖邦作品全集》。1939年，纳粹德国侵入波兰，他流亡到美国，再次投身政治活动，为祖国奔走呼号。

1941年6月29日，伟大的爱国主义者帕德雷夫斯基卒于纽约。为了表彰他对祖国解放与世界和平事业的卓越贡献，美国政府以国家元首的规格为他举行了国葬。他生前获得过耶鲁、哥伦比亚、牛津、剑桥、克拉科夫、波兹南等大学授予的博士学位以及法国授予的大十字勋章。

帕德雷夫斯基喜欢使用弹性速度，因而他的演奏个人风格极强。在发音与踏板技术上，受其师莱谢蒂茨基的影响很大。他的演奏曲目以浪漫派作品为主，特别是肖邦与李斯特的作品，贝多芬的《月光》与《热情》奏鸣曲也是他的保留曲目。由于他有与

一般钢琴家不同的经历和忧国忧民的内心世界，他演奏的肖邦有强大的精神力量，往往能催人泪下。

推荐唱片：

肖邦作品（KLAVIER　KCD 11014）

贝多芬、李斯特、舒伯特、德彪西作品

（KLAVIER　KCD 11018）

舒拉·切尔卡斯基

美籍俄国钢琴家**舒拉·切尔卡斯基**（1911—1995）1911 年 10 月 7 日生于乌克兰海港城市敖德萨，是一个犹太人家庭的独生子。他的父亲是牙医，母亲是位优秀的钢琴教师，曾在柴科夫斯基面前弹奏作曲家的《F 大调变奏曲》。但因身体不好，未能在演奏事业上取得成绩，因而对儿子寄予莫大期望。切尔卡斯基小时先随母亲启蒙习琴，11 岁即登台演奏。1923 年全家移民美国，不久即应哈定总统之邀赴白宫演奏。母亲原本希望他追随拉赫玛尼诺夫，但拉氏认为他技术上存在问题，要求他停止演奏活动两年，以便重建正确技术。切尔卡斯基遂入柯蒂斯音乐学院，向霍夫曼求教。霍夫曼采用顺其自然的教学法，使切尔卡斯基获益良多。他 16 岁到澳大利亚和南美各国巡回演奏。第二次大战期间，停止演出，1945 年恢复演奏。

切尔卡斯基第一次到欧洲旅行演奏时，在德国特别受到欢迎，从此接受世界各国的邀请，在各种音乐节上演奏。80 年代以来，切

尔卡斯基定居伦敦，住在摄政公园附近的白宫大饭店，每天固定使用节拍器练琴 4 小时。为了保持头脑清新，他喜欢挑战现代作品，如梅西安、斯托克豪森、伯恩斯坦等；也热衷于到处旅行演奏。但由于任性的气质，不十分适合演奏古典作品。他的演奏模式独特，过于个性化而完全无法教学，因此终其一生，没有任何学生。

1991 年 12 月 2 日，切尔卡斯基在纽约卡内基音乐厅举行了庆祝自己 80 大寿独奏会，霍洛维兹的遗孀（托斯卡尼尼之女）亦亲自到场祝贺。1995 年 12 月 27 日，切尔卡斯基在伦敦以 84 岁高龄逝世。

切尔卡斯基的演奏曲目以浪漫派作曲家的作品为主。他被认为是由拉赫玛尼诺夫、戈多夫斯基、列文涅、霍夫曼、霍洛维兹所代表的浪漫钢琴演奏传统的最后一人。他的演奏既有惊人的技巧和多变的音色层次，又有丰富的想象力。他录制的柴科夫斯基、拉赫玛尼诺夫、普罗科菲耶夫作品的唱片，甚得好评。特别是演奏柴科夫斯基的第一钢琴协奏曲脍炙人口。他一生中最辉煌的事件莫过于在伦敦演奏李斯特的歌剧片断改编曲。这是一批要求演奏者既有高超技巧又有炽热激情的作品，一向被钢琴家视为畏途。其中《唐璜幻想曲》与《费加罗婚礼幻想曲》最为艰难。切尔卡斯基的演奏可以说是目前的最高成就。他雄浑悲壮的情思使曲子更添深度。当主题出现时，切尔卡斯基在不同的变奏及旋律中，充分发挥了千变万化的塑造能力，如天马行空，自由自在地驰骋，丝毫不受技巧的限制，指法干净利落，双手交叉通达无碍，结尾炽热的烈焰所散射出的光芒更足以使人热血沸腾。

推荐唱片：

李斯特：匈牙利民歌幻想曲（DG 429 156）

伊莉莎白女王音乐厅现场（DECCA 443 653）
80 寿辰音乐会（DECCA 433 654）
返场曲（DECCA 443 651）
李斯特专集（TESTAMENT SBT 1030）
肖邦、李斯特作品（DG 445 433）

尼基塔·马加洛夫

瑞士籍俄国钢琴家**尼基塔·马加洛夫**（1912—1992）1912年2月8日生于圣彼得堡一个贵族家庭，他幼年即表现出对音乐的特殊才能，曾获得普罗柯菲耶夫的赏识，而给予他指导。1917年全家移居芬兰，在那里遇到李斯特的得意门生西洛季，并得到大师的指导。4年后又迁往巴黎，不久，进入巴黎音乐学院，随肖邦的再传弟子菲力普学习钢琴。菲力普自1903年起即在巴黎音乐学院执教，当马加洛夫进入巴黎音乐学院时，他已有30余年的教学经验，因而对马加洛夫有很大帮助。1929年，马加洛夫以17岁的年龄获得一等奖毕业。作曲家拉威尔在听过他的毕业演奏后说他将会是一位真正非凡的音乐家。同年，他获得英国经纪人的邀请，前往伦敦作首次公开独奏会。回到巴黎后，拉威尔再度找他来上课，教他对音乐的思考方法及如何利用触键来获得音色变化及音乐气氛的改变。这对他以后弹奏法国作曲家作品产生深远影响。他说："少年时受拉威尔影响甚大。听拉赫玛尼诺夫、舒纳贝尔、吉

7

泽金的音乐，在音乐的思考诠释方面获益也不少；霍洛维兹、鲁宾斯坦也是我敬爱的对象。”此时，普罗柯菲耶夫也流亡到巴黎，马加洛夫遂跟他学习作曲，并通过他认识了斯特拉文斯基。30年代，他担任了斯特拉文斯基许多新作品的首演，特别是由作曲家亲自指挥柏林爱乐首演斯特拉文斯基的随想曲，后来他又和瑞士指挥安塞美合作录制了此曲。自1931年至1938年，他还担任著名小提琴家西盖蒂的伴奏。两人的合作，在当时被称为绝配。他们一起录制了一些唱片，在目前已发行的西盖蒂录音CD中，不难找到马加洛夫的伴奏。1937年，他成了西盖蒂的女婿。1947年，他到美国举行首演。1949年，他进入日内瓦音乐学院执教，接替患白血病的天才钢琴家利帕蒂，教导出当今两位杰出的女钢琴家——海布勒与阿格里奇。从50年代开始，他逐渐恢复演奏活动。1959年辞去教职，展开世界性巡回演奏，并录制了一些唱片。1974年与飞利浦公司签约，录制肖邦钢琴独奏曲全集。至1978年完成16张LP唱片的全集录音，1992年以13张CD发行。1992年12月26日，马加洛夫去世。

马加洛夫以演奏浪漫派作曲家的作品特别是肖邦作品闻名于世。他是肖邦第三代嫡传弟子，肖邦的后半生大部分在巴黎度过，法国人眼中的浪漫是自由、温和、写意的，这与斯拉夫式的压抑的、注重个人表现的浪漫，诠释角度自然不同。马加洛夫的音乐温和、亲切、不刻意制造动人的紧张高潮，只让音乐美很自然地自指尖流出，表现出丰富的抒情性，是一种充满喜悦的美而又朴实的演奏。

推荐唱片：

肖邦钢琴作品全集（PH. 426 817）

圆舞曲（DENON CO－77346）

塔蒂娅娜·尼古拉耶娃

俄罗斯人民艺术家**塔蒂娅娜·尼古拉耶娃** 1924 年 5 月 4 日生于贝治扎，她先后入 莫斯科中央音乐学院与莫斯科音乐学院就读，她的钢琴教师一直是戈登威泽。1947 年从钢琴系毕业后，又继续研究生课程，在戈鲁别夫班上学习作曲。她 26 岁在莫斯科音乐学院读完研究生，刚毕业就在莱比锡第一届巴赫钢琴作品国际比赛中获最佳演奏奖。早在学生时代，她就开始演奏活动，在国内外举行演奏会。1955 年被授予“人民艺术家”称号。1959 年起在莫斯科音乐学院任教，1965 年被聘为教授。

尼古拉耶娃在我国颇得人缘，音乐爱好者都亲切地称她为“老太太”。她记忆力惊人，背谱能弹从巴赫到斯特拉文斯基的 50 多首协奏曲，还曾一连几天连续举行音乐会，把巴赫的 48 首《平均律》、贝多芬的 32 首奏鸣曲和肖斯塔科维奇的 24 首《前奏曲与赋格》从头弹到尾，近 20 个钟头的曲子没用一次翻谱员。她弹的巴赫很淡泊，像陶渊明，与古尔德形成鲜明对比。古尔德弹的是

地下的巴赫，像考据出土文物，来龙去脉剖析得清清楚楚；老太太弹的是天上的巴赫，像欣赏古典艺术，传达的是神韵。古尔德紧紧凑凑3张CD片就把《平均律》交待得明明白白；老太太慢慢悠悠灌满4张，让人听得心旷神怡，不让鲁宾斯坦那套肖邦夜曲专美。所以你要是把《平均律》当教材，绝对得买古尔德的CBS版，可要是当消遣，最好听老太太的。那是老太太1984年在日本的录音。肖斯塔科维奇写过《24首前奏曲与赋格》，体裁来自巴赫的《十二平均律》。过去西方人认为俄国音乐家表达情绪是好手，但搞纯音乐不行。肖斯塔科维奇不服气，写了这部作品，让西方人服了。弹这套曲子是老太太的专利，没人能与之比肩，老太太还把普罗柯菲耶夫的《彼得与狼》改编成钢琴曲，加上自己编写的《动物画集》、《儿童相集》等，录成一张CD，像老奶奶给小孙子讲故事一样。

推荐唱片：

肖斯塔科维奇：24首前奏曲与赋格（HYPERION CDA 66441/3）

巴赫：十二平均律（MK418042A+B，418043A+B）

儿童钢琴曲集（JVC VICC—103）

拉萨·贝尔曼

苏联钢琴家**拉萨·贝尔曼**1930年3月26日出生于列宁格勒，他的家庭是犹太裔。贝尔曼2岁时由母亲指导弹钢琴，他的母亲曾是彼得堡音乐学院著名教授伊丽莎白·温格勒的学生（温格勒于1923年赴美，在柯蒂斯音乐学院任教，培育了许多优秀门生）。1933年，时年3岁的贝尔曼参加天才儿童竞赛，在听众面前公开演奏。虽然他还不能读谱写字，但已引起列宁格勒文化当局的注意，于是让他进入列宁格勒音乐学院沙马利·沙温斯基教授指导的儿童特别才能班。贝尔曼一直到8岁都还不能读谱，只能依靠听觉记忆来弹奏。

1937年，贝尔曼在莫斯科国家剧场为年轻的音乐家举办的音乐节演出，录下他的第一张唱片，曲目有莫扎特的《升e小调幻想曲》，以及他自己作曲的《玛祖卡舞曲》。到了9岁，他接受文化当局的建议，举家移居莫斯科，进入中央音乐学院，成为莱谢蒂茨基的高徒戈登威泽的学生。从那时起直到研究生毕业，贝尔曼

一直在戈登威泽的指导下。1940年，他与莫斯科爱乐交响乐团合作演奏莫扎特的《C大调钢琴协奏曲》。1942年，第二次世界大战的战火燃烧到莫斯科，贝尔曼一家人疏散到古比雪夫附近的朋沙。在那里，贝尔曼有幸师从古特曼教授。当时苏联政府由莫斯科疏散到古比雪夫，由于地理上与朋沙较接近，贝尔曼就有机会在古比雪夫与莫斯科爱乐交响乐团及国家大剧场管弦乐团合作举办音乐会，演奏莫扎特及格里格的钢琴协奏曲。1943年德军撤退，贝尔曼一家人返回莫斯科，他又继续跟戈登威泽教授学习。1948年，贝尔曼进入莫斯科音乐学院。1953年晋升为最高级班，1951年，贝尔曼在东柏林参加国际青年音乐节比赛获得冠军。1956年在布达佩斯的国际李斯特钢琴大赛中，再度登上冠军宝座，同年参加布鲁塞尔伊丽莎白女王国际钢琴大赛，获得第五名，1957年，贝尔曼从莫斯科音乐学院毕业，立刻获得莫斯科爱乐交响乐团的合同。

1958年开始，他到世界各国演奏，在匈牙利被誉为李斯特再世。同年被萨加唱片公司聘请到伦敦登台，在皇家节日厅内的小厅演奏。60年代初，贝尔曼的演奏活动大减，据他自己表示是在冥想与思索中度过。贝尔曼深切反省以往自己的演奏。从那以后，贝尔曼的艺术观有了转变，以前他专心于技巧，现在他追求更深一层的音乐内涵。多年后，回忆这段时间，他说：“30年前，我成了双手的奴隶。我的手在钢琴上无所不能，所以我尽可能快速地弹奏李斯特。这样一来听众被雪崩般的琴音所魅惑了，而宽恕了我其他的缺点。李斯特真正地写下了有大音乐家风范的曲子，我现在就是极力要把这要素精神化。”米兰的音乐爱好者从他仅有的几张唱片中感受到他的技艺，邀请他到意大利演奏，在意大利，贝尔曼获得了空前的盛大成功。从此他每年都要到意大利访问演奏。1996年他来北京访问，就是与意大利的一个交响乐团合作。

1958年，贝尔曼灌录了李斯特的《超技练习曲》唱片。1963年他重录此曲，大指挥家卡拉扬听了这张唱片大为兴奋，期望能与他协奏演出。1975年11月，贝尔曼在柏林与卡拉扬指挥的柏林爱乐交响乐团灌录柴科夫斯基的第一钢琴协奏曲，这时美国的经纪人杰克·莱萨也听了贝尔曼的唱片，立刻亲自飞往莫斯科去邀请他到美国演奏，从此贝尔曼正式登上乐坛名人宝座。

以俄国的钢琴家来说，贝尔曼的手并不算大，但他的手掌宽厚，指头厚实，手腕及手臂非常柔软，左手的触键强韧，右手高音部的音色又非常光辉、灿烂而优美。任何部分的和弦与旋律都弹奏得很清晰。贝尔曼的演奏风格，往往是在独自的黯淡色调中，隐藏着温暖的感情。

贝尔曼擅长李斯特的作品，他将李斯特的钢琴曲中大波浪型的和弦处理得非常鲜明，弹性速度极为自然，由片断的乐句到雄大的音乐曲式构造，没有些微的造作。而且每一细部都具有高格调的生命感。他即兴的感情表现又极为充实，因此音乐的密度极高，每一部分都有热情高涨的魄力。贝尔曼把钢琴的效果发挥到了极限，但绝无爆裂音出现，他那锐进而有魄力的节奏、渐强地壮大效果，把李斯特大胆的技法表露无遗，让人认为李斯特的钢琴曲足以与管弦乐曲相匹敌，显得优美、宏伟。吉利尔斯说贝尔曼是“即使李希特加上我，用四只手也对抗不了的伟大的钢琴家”。

卡拉扬是个难以合作的协奏者。他独断专行的作风往往置独奏者于不顾，将主奏乐器淹没在管弦乐队强大的轰鸣之中。因此有人评论说，卡拉扬指挥柏林爱乐演奏的协奏曲都是“卡拉扬的协奏曲，由钢琴或小提琴伴奏”。然而贝尔曼却没让卡拉扬占着丝毫的便宜，他那有力的琴声与乐队剧烈的对抗，使乐曲产生强大的动力感，以辉煌的演奏在此曲众多的录音中占据了一个显著的

地位，也使贝尔曼成为柴科夫斯基第一钢琴协奏曲的著名诠释者。

推荐唱片：

李斯特：第一、第二钢琴协奏曲（DG 415 839；维也纳交响乐团协奏，朱里尼指挥）

李斯特：旅游岁月全集（DG 437 206）

李斯特作品音乐会实况（KLAVIER KCD 72041）

柴科夫斯基：第一钢琴协奏曲（DG 429 166；柏林爱乐协奏，卡拉扬指挥）

穆索尔斯基：《图画展览会》，普罗科菲耶夫：《罗密欧与朱丽叶》（DG 431 170）

塔玛斯·瓦萨利

瑞士籍匈牙利钢琴家**塔玛斯·瓦萨利**1933年8月11日生于匈牙利德布勒森。童年时期即显示出音乐才能，8岁就在家乡举行独奏会。9岁时在多纳尼的鼓励下进布达佩斯的弗朗兹·李斯特音乐学院跟拉约·亨纳蒂、约瑟夫·加特、佐尔坦·柯达伊等人学习。柯达伊对他极为赏识，一毕业就让他留校任教，并送给他一架斯坦威钢琴。1948年，年仅15岁的瓦萨利在李斯特钢琴比赛中获奖，随后作为匈牙利艺术代表团的成员，到苏联与东欧各国巡回演出，以出色的演奏博得国际乐坛的瞩目。1956年匈牙利事件中他流亡国外，参加在布鲁塞尔举办的伊丽莎白国际钢琴比赛获奖，随后在瑞士日内瓦湖畔定居。1971年加入瑞士籍。在瑞士期间曾师从安妮·费舍尔，并曾弹琴给哈斯基尔、巴克豪斯以及霍洛维兹等人听，受到这些伟大艺术家的很高评价。

瓦萨利擅长肖邦与李斯特的作品。他是一个匈牙利钢琴家，因此他的血液中有柯达伊和巴托克的成分。他的演奏非常浪漫，有

着诗人的气质。他认为音乐就好像一首诗。他说："你必须像感觉到梦的规律一样感觉到音乐的感情规律。有时我找不到适当的语言来阐述这个规律和这种感情内容；假若能找到确切的语言，又能很有把握地说明某首曲子对我说些什么，那我就成为一个诗人了。歌曲和歌剧都有美丽的诗和词，作曲家为它们谱上了美丽的音乐。同样，在倾听一首曲子时，我感到它似乎具有潜在的歌词或诗。对我来说，这种感情内涵是基本的实质。假若我感觉不到某首曲子里的这种实质，我就不练这首曲子。因为它没有给我任何感受，也没有什么有价值的值得带给别人的东西。当我听一位伟大的解释者的演奏时，我觉得他就像是在对我讲故事。我就如在梦中进入了一个仙境。不断有情节出现：妖怪出现了，天使出现了，这儿令我不愉快，那儿令我愉快。这些气氛和情感贯穿于曲子之中，艺术家的艰苦劳动就是意识到这些想象中的境界并把它表达出来。例如肖邦去世后出版的《升 c 小调夜曲》，我能够把我的感受一个音符、一个音符精确地叙述出来，这首曲子的每一个音符对我都是有一定含意的。我眼前出现了肖邦坐在钢琴前的画面：他即兴地弹了几个和弦：他很悲伤，怀念他自己的青年时代，也许是回忆他的初恋。正当即兴弹奏时，下面这个美丽的主题忽然来到他的头脑中。当我感受到曲子里的这种诗意的内容时，我就非常高兴，就一鼓作气地把它练出来。假若没有这种感受，我就不练这支曲子，或者练到何种程度就是何种程度。"

他擅长利用音色来表现作品的感情，不喜欢枯燥无味的单纯炫技。他说："勃拉姆斯的钢琴协奏曲里有一些大动作和大跳跃。假若你只想有把握地不碰错音，就稳稳妥妥地把手放在正确的位置上就行了。音都对了，但是缺少由某种有目的的动作而获得的表情效果。又如勃拉姆斯的《f 小调奏鸣曲》的开始处，的确需要冒一点儿砸错音的风险。""我不喜欢钢琴只发出钢琴的声音。我

总是进行配器。当我弹奏时，钢琴曲就变成歌曲或管弦乐曲了。我总是想到管弦乐器或人的声音。从这点来看，我可算不上一个真正的钢琴家。”“像李斯特的《但丁奏鸣曲》这样的大型乐曲，我不喜欢用像打击乐器那样精确而生硬的音色，也不喜欢用钢琴本身的明亮而清脆的音色。我宁肯采取宏大而融会起来的音色，像管弦乐队中弦乐那样的声音。那些和弦，我觉得似乎是铜管乐器奏出来的。那些八度，像瓦格纳的作品，像许多弦乐器演奏的音色那样充实。”

瓦萨利热爱演奏事业，在艺术与技术上都精益求精。尽管是位天才型的钢琴家，但他仍然非常重视演奏的艺术质量，总是经过认真的准备才举办音乐会或者录音。他说：“假若演奏未达到应有的质量，我会好几个星期为没有弹好经过句而自怨自艾，痛心疾首。更不要说录音了，我无法改变它，真想把唱片砸成碎片。另一方面，和钢琴艺术在一起生活也有很大的乐趣。这种乐趣是通过极大的困苦得来的。假若有人问我对一个职业演奏家的要求是什么？我的回答是：假若你希望和钢琴音乐密切地生活一辈子，就必须承担和战胜一切困难与折磨，像钉十字架一样的痛苦。而后你还得前进。你已没有选择的余地了，只能过这样的生活了。只有百分之一钢琴家的事业能在国际上站住脚。其余 99 个都会挨饿。但是因为被自己的才能和对音乐的热爱迷住，钢琴家们总是花巨大的力量和劳动在自己的专业上。”

瓦萨利举办演奏会也与众不同。他喜欢用长曲子作返场曲目。他说：“一般说来，音乐会结束时我的情绪总是很好。当我觉得这是一次比较好的音乐会时，我很高兴再弹弹。我不喜欢走进走出地弹些短小的曲子。我觉得那样有点儿困窘，也有点儿好笑。我可以用留下来再弹一个长的曲子表示欣赏和领会听众对我的赞赏，同时也是自我欣赏。我已完成了听众付款来欣赏的节目，现

在可以自由而舒畅地弹点儿别的什么东西了。这是更放松、更美好、更有价值的时刻。”

推荐唱片：

拉赫玛尼诺夫：第二、第四钢琴协奏曲（DG 419 061；伦敦交响乐团协奏）

肖邦钢琴作品（DG 431 588）

伊戈尔·朱可夫

苏联钢琴家**伊戈尔·朱可夫**1936年生于高尔基城。自幼学习钢琴，后来被保送到莫斯科中央音乐学院学习，毕业后升入莫斯科音乐学院，先后师从涅高兹和吉利尔斯。1957年参加玛格丽特·隆国际钢琴比赛获奖。随后开始在国内外举办演奏会，并与小提琴家格雷戈里·费京和大提琴家瓦伦丁·费京举行室内乐演奏会，博得很高评价。

朱可夫是俄罗斯钢琴学派的典型代表。他的演奏气势磅礴，热情洋溢，具有浓烈的斯拉夫色彩。他特别擅长演奏柴科夫斯基的《四季》，其灵巧精致的触键，绚丽多变的音色，表现出柔美的抒情性与如歌的旋律，将这12首风格各异的小品巧妙地联成一气。朱可夫多才多艺，他在苏联旋律唱片公司录制的《四季》，封面上是他自己绘制的素描风景，与唱片内容达到了完善的统一。

推荐唱片：

柴科夫斯基：钢琴小品《四季》

(JVC—MELODIYAV　DC 1078)

巴拉基列夫：f 小调钢琴协奏曲，梅特涅：第一钢琴协奏曲，里姆斯基—柯萨科夫：c 小调钢琴奏鸣曲

(MELODIYA MK 417087；苏联广播电视大交响乐团协奏，第米特里耶夫、罗日杰德特文斯基指挥)

克里斯坦·吉默尔曼

波兰钢琴家**克里斯坦·吉默尔曼** 1956 年 5 月 12 日（一说为 12 月 5 日）生于扎布热。在卡托维兹音乐学院雅辛斯基班上学习，1973 年参加全国钢琴比赛获得第一名，第二年又获全波兰普罗科菲耶夫钢琴比赛第一名。1974 年毕业，同年在华沙举行首场独奏会。1975 年参加第九届国际肖邦钢琴比赛获第一名，他是继车尔尼—斯特凡斯卡和哈拉谢维奇之后第三位获得肖邦比赛第一名的波兰钢琴家，也是历届肖邦比赛第一名获得者中最年轻的一个。据一位评委事后说，他之所以能得第一，是因为他丝毫不紧张，一副悠然自得的样子，完全陶醉于音乐。获奖后，吉默尔曼在欧洲等地巡回演奏，均获得巨大成功。

吉默尔曼技艺高超，可以背谱演奏很多首协奏曲而无一错音。但他并非单纯的技巧派，他有斯拉夫人的浪漫，演奏感情丰富而有新鲜感。他录制了很多唱片，早年的录音以肖邦钢琴作品为主，后来曲目范围日趋广泛，各个方面均有涉猎。他的许多唱片都获

过奖，特别是近年录制的鲁托斯拉夫斯基的钢琴协奏曲与德彪西的《前奏曲集》更是受到各方面瞩目。

鲁托斯拉夫斯基是1913年出生的波兰现代作曲家，6岁开始学钢琴，也曾是位年轻钢琴家。后来在华沙音乐学院主修作曲，第二次世界大战后数度提笔写作钢琴协奏曲，都半途而废。直到1977年至1978年间才将帕格尼尼主题变奏曲改编为双钢琴和管弦乐。随后与吉默尔曼讨论写作钢琴协奏曲，1987年才完成，1988年在萨尔斯堡音乐节中，由吉默尔曼演奏钢琴，作曲家本人亲自指挥首演。1992年才由DG公司录成CD发行。这首钢琴协奏曲，技巧上相当前卫，四个乐章连续演奏，约25分钟，中间不停顿，各乐章都有不同性格曲式的表现。虽然是采用非调性的手段，但并不嘈杂，值得一听。吉默尔曼自始至终参与了写作，因此，两人配合默契，水乳交融。

推荐唱片：

贝多芬：5首钢琴协奏曲（DG 435 467；维也纳爱乐协奏，前2首自己指挥，后3首伯恩斯坦指挥）

肖邦：2首钢琴协奏曲（DG 415 970；洛杉矶爱乐协奏，朱里尼指挥）

肖邦钢琴作品（DG 431 589）

李斯特：2首钢琴协奏曲、《死之舞》（DG 423 571；波士顿交响乐团协奏，小泽征尔指挥）

鲁托斯拉夫斯基：钢琴协奏曲（DG 431 664；BBC交响乐团协奏，作曲家指挥）

德彪西：前奏曲集（DG 435 773）

理查·施特劳斯、雷斯庇基的小提琴奏鸣曲（DG 427 617；郑京和演奏小提琴）

伊沃·波戈雷利奇

南斯拉夫钢琴家**伊沃·波戈雷利奇** 1958 年出生于前南斯拉夫首都贝尔格莱德，父母分别是塞尔维亚人和克罗地亚人。他 11 岁进莫斯科中央音乐学校学习钢琴，16 岁入柴科夫斯基音乐学院师从蒂玛克希姆、戈尔诺斯塔耶娃和马里宁。1977 年结识格鲁吉亚女钢琴家凯泽拉杰，在她的指导下，波戈雷利奇技艺大长，并逐渐形成自己独特的风格。1978 年，他在意大利泰尔尼举行的卡萨格兰德比赛中获奖。1980 年与大他 20 岁的凯泽拉杰结婚，婚后定居伦敦。

同年，波戈雷利奇参加蒙特利尔国际钢琴比赛获一等奖，接着又参加第十届肖邦国际钢琴比赛。由于他的演奏带有强烈的个性，虽然受到听众热烈欢迎，但评委们仍以他的演奏脱离肖邦作品原貌而将第一名授予了来自越南的陈泰松，以致评委之一的阿格里奇红颜一怒，拂袖而去，成为国际乐坛焦点新闻。(据后来披露的内幕消息，波戈雷利奇落选的真正原因是：占有多数席位的

社会主义阵营评委们，出于政治原因，将来自闹独立的南斯拉夫选手淘汰出局。）虽然波戈雷利奇在这次肖邦比赛中没有得奖，但名声大噪，比那一届金牌得主更加辉煌。许多唱片公司纷纷邀请他录制肖邦和舒曼作品的唱片。他还到伦敦、纽约等地举行独奏会，均极受欢迎。并由于此次经历，波戈雷利奇功成名就之后于1993年在美国加州创办规则与众不同的钢琴大赛，由妻子凯泽拉杰担任评审团主席，专门鼓励离经叛道的演奏，发掘出不少音乐人才。

1996年2月，凯泽拉杰去世，赞助其钢琴大赛的基金会也已宣告破产，但波戈雷利奇并没有被这些挫折打倒，他在世界各地举办义演，为重建被战火摧残的祖国募捐。1997年，他曾来中国访问演出。

波戈雷利奇技艺高超、才华横溢，无论触键的响度、音质的亮度、音乐的深度，都无与伦比。凯泽拉杰的老师是李斯特嫡传弟子西洛季的学生，所以波戈雷利奇可以说是传承了李斯特演奏学派的艺术。这一派的特点是，他们的技术无懈可击，本来完全有能力照谱源源本本地演奏，但是主张为了让听众对作品的感觉更加鲜活，可以“重建”作曲家的“原文”。不过，波戈雷利奇说，他并非是为了哗众取宠而故意做出特别的诠释，他绝对不想歪曲作曲家的本意，只是想让音乐更清晰、精练，让原来已经在那里的东西更生动地显现出来而已。他录制唱片的态度一向在精不在多，往往新推出的唱片离上一张相隔好几年。而且每录完一张唱片，总要放置很长时间才整理发行。

推荐唱片：

肖邦：第二钢琴协奏曲（DG 410 507；芝加哥交响乐团协奏，阿巴多指挥）

李斯特、斯克里亚宾：钢琴奏鸣曲（DG 429 391）

穆索尔斯基：图画展览会，拉威尔：高贵而伤感的圆舞曲（DG 437 667）

演奏集（DG 431 260，包括肖邦第二钢琴协奏曲、拉威尔《夜之幽灵》等）

匈牙利三小龙
——兰基、科奇什、希夫

匈牙利音乐被看作是西洋音乐的源头，指挥家、演奏家也是代有才人出。当今国际乐坛上就有3位如日中天的匈牙利钢琴家兰基、科奇什、希夫。他们有着非常相似的经历：先后于50年代初生于布达佩斯；60年代入布达佩斯李斯特音乐学院，都随名师卡多萨和拉多什学习钢琴。70年代在国际国内获得许多大奖，因此人们并称他们为匈牙利三小龙。

兰基生于1951年9月8日。8岁开始学习钢琴，1964年入巴托克音乐学院，1964年入李斯特音乐学院。1969年获舒曼国际钢琴比赛第一名。随后去欧美和日本巡回演出，获得国际乐评界好评。1973年获李斯特国际钢琴比赛奖。

科奇什生于1952年5月30日。1970年在匈牙利国家广播电台举办的贝多芬作品比赛中获得一等奖。1971年到美国举行独奏

音乐会，1972 年在伦敦、萨尔茨堡、荷兰各种节日中演出，一举成名。1971—1976 年到东京、孟买、赫尔辛基、德黑兰等地巡回演奏，1973 年从李斯特音乐学院毕业。同年与兰基一起获李斯特国际钢琴比赛奖。

希夫生于 1953 年，是三小龙中的小弟。他 5 岁开始学琴，15 岁时在国家广播电台举行的“发掘音乐天才”比赛中获钢琴演奏第一名，因而被李斯特音乐学院免试录取。1973 年获匈牙利国家广播电台钢琴比赛第二名。1974 年去莫斯科参加柴科夫斯基国际钢琴比赛，获得第四名。

这 3 人虽然是同乡、同窗，但风格却相去甚远。

兰基的演奏富于抒情性，擅长浪漫派作品。科奇什技艺高超，节奏分明，擅长演奏自浪漫派以来的作品，对于近代先锋派的作品也很有兴趣，本人就是个先锋派作曲家。他录制了巴赫的全部键盘协奏曲，也录制了巴托克的全部钢琴作品。兰基和科奇什经常一起演奏双钢琴作品。

希夫擅长古典乐派作品。就学期间，他曾经在伦敦拜马尔科姆为师，专修大键琴。因此对于巴赫、海顿以及斯卡拉第等人的作品特别有研究，在分句与指法上有独到之处。他的演奏华丽流畅，颗粒性强，音色清纯，带有浓厚的沙龙气息。

推荐唱片：

兰基：

巴托克：儿童钢琴曲全集、小宇宙全集
(TELDEC 903 176139)

李斯特：奏鸣曲、旅游岁月第二年等（DENONC 377547）

海顿：第五十四、五十五、五十九、六十、六十二钢琴奏鸣曲（HUGAROTON HCD 11625）

科奇什：

巴托克：钢琴协奏曲1—3、狂想曲、诙谑曲（PH. 416831；布达佩斯节日乐团协奏，费舍尔指挥）

巴托克：钢琴小品等（PH. 434104）

巴托克：儿童钢琴曲集（HUGAROTON HCD 12304）

李斯特：旅游岁月第三年（PH. 420174）

德彪西：钢琴作品（PH. 422404）

海顿：第二十、二十九、三十一、三十三钢琴奏鸣曲（HUGAROTON HCD 11618）

兰基～科奇什：

巴托克：双钢琴与打击乐的奏鸣曲（HUGAROTONHCD 12400）

希夫：（用钢琴演奏）

巴赫：大键琴协奏曲（DECCA 425 676；欧洲室内乐团协奏）

英国组曲（DECCA 421 640）

法国组曲、意大利协奏曲（DECCA 433 313）

帕蒂塔（DECCA 411 732）

平均律钢琴曲集（DECCA 414 388；417 236）

海顿：钢琴奏鸣曲（DENON C37 7801）

斯卡拉第：键盘奏鸣曲（DECCA 421422）

巴托克：舞蹈组曲等（DENON C37 7092）

拉丁风格钢琴家

格奥尔基·齐夫劳

法籍匈牙利钢琴家**格奥尔基·齐夫劳**1921年9月5日生于布达佩斯一个钢琴世家，幼年时父亲就教他弹琴，5岁登台演奏，并能即兴弹奏民歌。1930年获特准进入布达佩斯李斯特音乐学院，在多那尼教授班上接受严格训练。12岁即名扬匈牙利乐坛，被誉为神童。1933年起在匈牙利、荷兰和北欧等地多次举行独奏会和协奏曲演奏会，大获成功。1941年临毕业之前，应召入伍，后被盟军俘虏。战后被释放，继续在李斯特音乐学院费伦希教授班上学习，同时在布达佩斯酒吧间弹琴。1955年获李斯特比赛奖。1956年在匈牙利事件中全家逃往维也纳。1个月后举行了在西欧的首场独奏音乐会，大受欢迎。同年12月，到巴黎演奏又获成功，之后定居巴黎，并加入法国籍。

1969年齐夫劳在凡尔赛设立了以他名字命名的钢琴比赛。他的儿子与他同名，是乐队指挥，父子俩经常一起举行钢琴协奏曲

音乐会，并录制了许多唱片。

齐夫劳的演奏以辉煌的技巧、清晰的旋律线条和火一般的热情著称，他神奇的触键、绚丽的音色，常使听众为之倾倒。他经常不按传统的表现方法，以独特的自由手法获得音色与节奏的效果。他特别喜爱舒曼、肖邦、李斯特的钢琴作品，录制了这 3 位作曲家的很多钢琴作品和他自己改编曲的唱片。尤其是作为匈牙利钢琴家，李斯特的作品更是他的拿手好戏，他演奏的钢琴独奏《匈牙利狂想曲》，其气势、色彩与表现力能和管弦乐媲美，让人难以相信这是用两只手弹出来的。

推荐唱片：

李斯特：《匈牙利狂想曲》（EMI CZS 767888）

李斯特：《超技练习曲》（EMI CDM 7 69111）

李斯特两首钢琴协奏曲、死之舞、《匈牙利幻想曲》（EMI CDM 7 47640；巴黎管弦乐团协奏，小齐夫劳指挥）

阿莉西亚·德·拉罗查

西班牙女钢琴家**阿莉西亚·德·拉罗查**1923年3月23日生于卡塔卢尼亚的大都市巴塞罗那，她4岁入钢琴专科学校格拉那多斯音乐学院，师从格拉那多斯的高足法朗克·马绍尔学钢琴，从格里尼翁学音乐理论，5岁登台举行独奏会，11岁与马德里管弦乐团合作演出协奏曲，17岁正式开始演奏生涯。在西班牙各地举行巡回演奏会，1943年她荣获马绍尔金牌奖，1947年起活跃在巴黎、伦敦等欧洲主要都市，以演奏西班牙钢琴作品闻名西欧。1954年到美国，以独奏家身份与洛杉矶爱乐乐团和旧金山交响乐团一起演出，翌年在纽约举行独奏会，并由美国的DECCA唱片公司录音。1956年她荣获好莱坞国际音乐奖。1955至1965年在欧洲及世界各地巡回演出，确立了国际声誉。1959年，担任巴塞罗那马绍尔音乐学院院长。1960年为纪念阿尔贝尼斯诞辰100周年，举行了许多场演奏会。1961年在伦敦获帕德雷夫斯基纪念奖，1965年定居美国。80年代回到西班牙，任西班牙皇家音乐学院院长。她

经常应邀担任各国举办的国际性比赛的评委，也经常以西班牙文化使节的身份到各国去访问。

拉罗查身高只有1.5米左右，堪称娇小玲珑。手掌也不大，但是她却能有利地运用她的小手，以手腕柔软的弹性去操纵非常有力的手指触键，发出舒畅、明朗、强有力的音，产生独特的音色与色彩的变化。

西班牙音乐节奏强烈，色彩绚丽，有许多模仿吉他风格的音型、经过句及旋律的装饰奏法，真正具有吉他的色彩，伴奏音型犹如在烟雾朦胧中，突然浮现鲜明的旋律效果。这就是所谓“安塔露西亚风格”。它表现色彩的手段主要是通过使用音型及踏板法，尤其是西班牙乐曲要使用独特的踏板法。格拉那多斯音乐学院和马绍尔音乐学院都特别注重这种踏板法的教学。这主要由两种特殊方法构成，一种是为了旋律或和声的演奏能圆滑，另一种为了获得断奏的效果。这种断奏踏板法及节奏踏板法就是创造吉他风格效果的来源。拉罗查以其强烈的民族性，充分的情感投入以及特有的触键、踏板技术成为演奏西班牙钢琴作品的权威。她演奏西班牙音乐，旋律热情奔放，节奏明快跃动。这是由触键的敏锐、柔软、精致以及巧妙的踏板法所构成的。

拉罗查录制了许多格拉那多斯、阿尔贝尼斯钢琴作品的唱片，使她蜚声乐坛。她的录音很多公司都有发行，但以DECCA公司为最多，录音质量也最高。西班牙作曲家伊萨克·阿尔贝尼斯(1860—1909)是李斯特的学生，写了几百首钢琴作品，其中最著名的有由12首乐曲组成的《伊比利亚》与《西班牙组曲》。拉罗查的录音是阿尔贝尼斯钢琴作品的演奏典范，另一位西班牙作曲家法利亚(1876—1946)的芭蕾舞剧《三角帽》、《魔法师之恋》为音乐爱好者所熟知。用这两部芭蕾舞剧音乐改编的钢琴曲以及《贝蒂卡幻想曲》(贝蒂卡是安塔露西亚的别称)等乐曲是法利亚

钢琴作品的精华，拉罗查特别喜爱《三角帽》中“邻居之舞”、“磨坊主人舞”与“磨坊主妻子之舞”以及《魔法师之恋》中的“火祭舞”这些著名小品，并多次录音。《西班牙花园之夜》是著名的钢琴与乐队作品。拉罗查与西班牙指挥家德—博格斯指挥伦敦爱乐的合作深受音乐爱好者青睐。

拉罗查虽然是西班牙人，又是在西班牙接受的音乐教育，但她的老师马绍尔是从英国移居巴塞罗那的，继承了近代钢琴演奏法之父莱谢蒂茨基（1830—1915，波兰钢琴家、音乐教育家）的演奏方法及风格。而马绍尔的老师格拉那多斯更是深受莱谢蒂茨基的多方面影响。他所创办的学校格拉那多斯音乐学院，其教材以巴赫到德国浪漫派的作品为中心，特别是舒曼的作品最为学院偏爱。因此，拉罗查接受的是德奥的正统音乐教育。据拉罗查讲，她是在 18 岁以后才学习西班牙民族风格的钢琴音乐的。由此可知，拉罗查的演奏除西班牙音乐以外，以德奥系统的作品占主要地位。她喜爱舒曼的作品，只要不是西班牙作品专题音乐会，她几乎必弹舒曼，在表现舒曼作品的浪漫主义色彩方面有上佳的表现。她 60 多岁时录制了贝多芬的钢琴协奏曲。她演奏的贝多芬优雅细腻，柔中有刚，速度不疾不徐，气质华丽高贵，带有典型的古典风格。

推荐唱片：

阿尔贝尼斯：《伊比利亚》，格拉那多斯：《戈雅之画》（DECCA 448 191）

阿尔贝尼斯：D 大调奏鸣曲，格拉那多斯：《戈雅之画》等钢琴作品（DECCA 433 920）

阿尔贝尼斯、格拉那多斯的钢琴作品（DECCA 433 923）

法利亚：《西班牙花园之夜》（DECCA 430 703；伦敦爱乐，

德·勃格斯指挥）

法利亚的钢琴作品（DECCA 433 926）

西班牙音乐集（DECCA 433 929）

纳尔松·弗雷雷

巴西钢琴家**纳尔松·弗雷雷** 1944 年 10 月 18 日生于里约北边一个极小的城市波阿·埃斯佩兰萨,是这个家庭的第五个孩子。他有两个姐姐和两个哥哥,爸爸是药剂师,母亲是教师。他家有一架钢琴,他母亲非常希望女儿中有一个弹琴的。弗雷雷两三岁时,最大的快乐就是在比他大 14 岁的大姐旁边听她弹琴。当姐姐弹琴时,他会把一切都搁下来跑去听。等姐姐弹完后,他靠听来的记忆弹她所弹的曲子。但他并不满足,他要求学习读谱,学了高音谱表又想学低音谱表。他母亲告诉他高音谱表到低音谱表之间要跨过一个音,半个钟头以后他就能读低音谱表了。父母亲发现他这么快就能学会读谱,就把他带到最近的一个名叫瓦尔根那的城市,那儿有一位从乌拉圭来的钢琴教师,名叫费尔南德斯。当时从波阿·埃斯佩兰萨到瓦尔根那还没有柏油路,他母亲和他得乘 4 小时破旧而颠簸的公共汽车,早上 10 点钟上课,5 点钟就必须起床。弗雷雷进步很快,不久就举办了独奏音乐会,演出了莫

扎特的《土耳其进行曲》、拉赫玛尼诺夫的《升c小调前奏曲》，以及他自己用巴西通俗歌曲改编的《即兴曲》。上过12次课之后，老师对他父亲说："咱们可能从这孩子身上交上好运。让他到巴西各处去开音乐会吧。我知道对神童应该怎样办。我建议你迁居到里约，在那儿为他找一位好老师，使他受到音乐教育。"这时弗雷雷只有5岁。对他的双亲来说，迁居到里约是一件非同小可的大事。这意味着他们必须放弃职业、家庭、朋友。但为了使弗雷雷能够发展音乐天赋，他们下决心搬到里约。但是在里约，弗雷雷总找不到一位恰当的教师，因为他很难管教，曾和一位70多岁的著名教师打起来。他还不肯苦练音阶和各种练习。当人们对他从事音乐事业都不再寄以期望时，俄国钢琴家尼古拉·奥尔洛夫来到里约，听了6岁的弗雷雷弹琴后，他说："这孩子有一双金子做成的手。"他父母决定孤注一掷。母亲听说有一位露西亚·布朗科夫人曾在欧洲跟李斯特的一个学生学过，就带着儿子去拜访。布朗科听了他弹琴并和他交谈。然后对他父母说："这孩子是一个奇才，但他又是一个'难对付的人'。不过我也曾遇见过另一个'难对付的人'，要是她对这孩子有兴趣，学习就会有效果。"布朗科所指的另一个"难对付的人"是32岁的奈斯·奥比娜，她过去是露西亚·布朗科夫人的学生。弗雷雷一见到奥比娜就喜欢上她了。他每天都跟奥比娜上课，3个月之后，又开始跟露西亚·布朗科学习。直到14岁到欧洲去之前，他都跟着她们。

这段时间，他每年都举行独奏会。11岁时已能弹莫扎特的协奏曲，12岁演奏了贝多芬的《皇帝》协奏曲。这一年，他音乐事业上的重大事件来临了：里约热内卢国际钢琴比赛组委会邀请他参赛。这时他还在跟露西亚夫人学习，他说看看国际比赛是怎么回事是很有趣的，尽管他要跟来自全世界的80位钢琴家比赛。他们年龄都比他大，他获胜是没有希望的，所以他只准备了第一轮

的曲目：肖邦的《升c小调夜曲》、《F大调练习曲》、《降A大调波兰舞曲》。丽丽·克劳斯、玛格丽特·隆和古伊阿玛尔·诺瓦伊斯都担任了评委。弗雷雷还是小孩时就认识诺瓦伊斯，并且很喜欢她。她总来听他的音乐会，称他为“具有伟大天赋的同胞”，并经常给他指导。直到半决赛时他还在想，别指望能到决赛。结果他进入了最后一轮，成为12个决赛者之一。决赛中，他弹了《皇帝》协奏曲，结果，他获得第一名。获奖后，巴西总统给了他一笔出国留学的奖学金，14岁的弗雷雷就到维也纳去了。他在那里跟布鲁诺·塞德尔霍夫学习了两年，塞德尔霍夫曾经是弗里德里希·古尔达的老师。他在维也纳遇见了玛尔塔·阿尔赫里奇，他们成为最好的朋友，友谊一直保持到现在。

1964年是弗雷雷丰收的一年，他获得在葡萄牙里斯本举行的维阿纳·达·摩塔钢琴比赛奖，又在伦敦获利帕蒂奖章。他是在比赛开始前两天才决定参加摩塔钢琴比赛的，到了葡萄牙还不知要求演奏的曲目。他觉得他会最后一名上台。但是抽签时他却抽着第一名。比赛曲子是卡洛斯·塞克萨斯作的《g小调奏鸣曲》，这首曲子大约有4页，技巧相当困难，像一首托卡塔。他对自己说得好好地快点儿干了，否则就糟了。结果他弹得很好，取得第一名。

在伦敦，他结识了一批年轻音乐家，他们非常投机，从此伦敦成了弗雷雷的生活中心。当时他们都住在伦敦的音乐俱乐部，这是专为青年音乐家开办的，房间里有钢琴，可以弹到凌晨两点。1968年在伦敦伊丽莎白皇后大厅，弗雷雷与阿格里奇演出两架钢琴的合奏。当时他们非常忙，快演出了还各自在巴西和阿根廷举行音乐会，很少有时间排练。朋友们都知道要举行这场音乐会，很为他们紧张。他们颤抖着走到舞台上，为阿格里奇翻谱的是斯蒂芬·毕晓普，玛尔塔对他说：“我听得见你心脏跳动的声音！”两

位拉丁青年凭借着音乐灵感演完了拉赫玛尼诺夫的《第二组曲》，德彪西的《白与黑》和巴托克为两架钢琴及打击乐写的《奏鸣曲》。第二天报纸上的评论说："从这些纯属兽性的兴奋状态来看，不是一切都很好吗？"另一家说："白与黑变成灰与红了。"以后他们就一直在一起演出，并录制了很多唱片。

弗雷雷的技巧辉煌，音色丰富，触键清晰，热情奔放。他的演奏似乎是信手拈来——千变万化的色彩、独特的声部处理、惊心动魄的速度，给人留下很深印象，被誉为"有飓风般力量的钢琴艺术"。他喜欢浪漫派作品，柴科夫斯基、舒曼和格里格的钢琴协奏曲等都是他的保留曲目。他演奏的舒曼感情表露无遗。他的柴科夫斯基在速度上可以与霍洛维兹、阿格里奇的"超速版"并驾齐驱，特别是格里格的钢琴协奏曲，音色澄明、一泻千里。他演奏德彪西、维拉—罗勃斯及阿尔贝尼斯等人的作品时，踏板的运用极为玄妙，能产生五光十色的效果。

作为巴西钢琴家，弗雷雷的演奏充满拉丁气质。他擅长演奏拉丁风格的作品，特别是小型作品。如维拉—罗勃斯的《小丑》；戈多夫斯基改编阿尔贝尼斯的《探戈舞曲》、施特劳斯的《蝙蝠》；莫什科夫斯基写的曲子，如《杂技演员》、《西班牙随想曲》等。他与阿格里奇演奏的双钢琴作品非常精彩，两位南美钢琴家，都具有热情奔放的性格，对音乐有着共同的理解，因而配合默契，演奏得舒展流畅，令人百听不厌。

推荐唱片：

巴托克、柯达依的双钢琴作品（PH. 416 378；与阿格里奇等合作）

独奏音乐会（AUDIOFON CD 72023；包括德彪西、维拉—罗勃斯以及阿尔贝尼斯等人的作品）

克里斯蒂娜·奥尔蒂兹

巴西女钢琴家**克里斯蒂娜·奥尔蒂兹**1950年生于里约热内卢。8岁入里约热内卢音乐学院学习钢琴，不久参加巴西全国钢琴比赛获第一名，15岁到巴黎留学，1966年参加巴黎国际钢琴比赛获奖，次年又在埃奈斯库国际钢琴比赛中获奖。1962年，她获得克莱本国际钢琴比赛一等奖。在美国旅行演奏了一段时间后，感到自己仍需学习，遂去柯蒂斯音乐学院以鲁道夫·塞金为师继续深造。

她的演技精湛，富有节奏感。作为巴西钢琴家，她的演奏异常生动，音乐形象鲜明。她擅长南美与其他拉丁语系作曲家的作品，特别是维拉—罗勃斯的作品，简直就是她的专利。从她的演奏风格看，她不太适合德奥系统厚重的音乐作品，但也许是受到塞金的影响，她也录制了贝多芬的5首钢琴协奏曲以及许多奏鸣曲。她在美国MCA公司录制的《皇帝》协奏曲很有特点，把这首结构严谨、气势宏大的巨作处理得很散淡，显得漫不经心。

推荐唱片：

维拉—罗勃斯：5首钢琴协奏曲（DECCA 430 628；皇家爱乐协奏，冈穆斯·马丁内斯指挥）

贝多芬：第五钢琴协奏曲、第二十一钢琴奏鸣曲（MCA CAD—25870；伦敦市交响乐团协奏，希科克斯指挥）

玛莉亚·皮尔斯

葡萄牙女钢琴家**玛莉亚·皮尔斯**1944年生于里斯本。自幼即显示出音乐天才，被誉为神童。她4岁登台演奏，6岁举行首次个人独奏音乐会，9岁参加里斯本钢琴比赛，获得第一名，16岁从里斯本音乐学院毕业。同年参加在柏林举行的国际青年钢琴比赛获第二名，又在里斯本举行的李斯特钢琴比赛中获第一名。获奖后，由里斯本某财团资助到慕尼黑师从恩格尔继续深造。皮尔斯成为世界知名的钢琴家是在1970年，她在欧洲广播联盟于布鲁塞尔举办的纪念贝多芬诞生200周年国际钢琴比赛中获得第一名，从而受到欧洲乐坛的瞩目。

皮尔斯虽然是拉丁裔钢琴家，但她的演奏不像阿格里奇那样热情洋溢，也不像奥尔蒂斯那样轻灵洒脱。她的演奏细腻典雅，秀丽妩媚。她擅长演奏莫扎特和肖邦的作品。录制的莫扎特钢琴奏鸣曲有浓厚的法国沙龙气息。而肖邦夜曲则揭示了肖邦阴柔的一面。她与小提琴家杜梅组成的二重奏是近年来不多见的绝佳组合。

推荐唱片：

莫扎特：钢琴奏鸣曲集（DG 419 445）

莫扎特：小提琴奏鸣曲（DG 431 771）

肖邦：夜曲（DG 447 055）

弗朗索瓦、奇科利尼、罗萲与科拉尔

法国音乐自成体系，它既没有德意志民族的厚重，也没有拉丁民族的炽烈，它浪漫，但并非斯拉夫民族那种喜怒哀乐溢于言表。它是一种轻灵、飘渺、雅致的风格，特别是钢琴音乐，带有浓厚的沙龙气息。印象派诞生于法国似乎正是历史的必然。法国音乐这种独树一帜的风格使得擅长它的乐团、指挥与演奏家基本上只产生于本土与其他法语地区，钢琴家也不例外。特别是自卡扎德絮、吉泽金等老一辈之后，二战后成名的几代人几乎不再涉足贝多芬、柴科夫斯基，专心致志演奏德彪西、拉威尔、萨蒂、福雷与圣·桑。他们中的代表人物就是弗朗索瓦、奇科利尼、罗萲与科拉尔。

法国钢琴家**桑松·弗朗索瓦**(1924—1970) 1924 年 5 月 18 日出生在德国法兰克福的法国领事馆内。他自幼学习钢琴，回到法国后进入尼斯音乐学院继续学习。弗朗索瓦天分极高，6 岁就举办了个人演奏会，11 岁从尼斯音乐学院毕业，并获得钢琴演奏奖。后

来随身为外交官的父母出国，曾在意大利和塞尔维亚继续学习。1939年回巴黎，进巴黎音乐学院师从科尔托，1940年获音乐学院钢琴一等奖。1943年参加玛格丽特·隆国际钢琴比赛，获得一等奖。获奖后到世界各地旅行演奏，1947年首次到美国举行独奏会。1964年曾到中国，在北京、上海举行独奏会，受到热烈欢迎。1970年10月22日，弗朗索瓦卒于巴黎。他擅长演奏肖邦和德彪西、拉威尔等法国作曲家的钢琴作品。他录制了很多唱片，原来打算录制德彪西的全部钢琴作品，终因过早去世没有完全实现。肖邦虽是波兰人，但他的作品就其形式而言却带有法国音乐的风格，弗朗索瓦说这或许是因为肖邦既有法国血缘又有法国文化背景的缘故。弗朗索瓦演奏的肖邦夜曲很有特色，速度很快，声音一串串地出来，很有动感，仿佛都市中生机勃勃的、晴朗的夜晚。

推荐唱片：

德彪西：前奏曲集、意象集、练习曲集等

(EMI CMS 7 69434)

肖邦夜曲（EMI CZS 7 68151）

法籍意大利钢琴家**阿尔多·奇科利尼**1925年8月15日生于那不勒斯，他3岁开始学习钢琴，9岁就获得那不勒斯音乐学院的奖学金进入该院随邓扎学习钢琴和作曲。1942年在那不勒斯首次登台，演奏肖邦《f小调钢琴协奏曲》。1947年成为那不勒斯音乐学院有史以来最年轻的钢琴教授。1948年获罗马圣切契利亚国际钢琴比赛奖，1949年又获玛格丽特·隆国际钢琴比赛一等奖。1950年首次访问美国，与纽约爱乐合作演奏柴科夫斯基第一钢琴协奏曲，后来又到南美及欧洲各国巡回演奏。60年代定居巴黎，并加入法国籍。1971年担任巴黎音乐学院钢琴教授。他的技术娴熟，

演奏轻盈、流利，富于抒情性，擅长于演奏福雷、圣·桑、德彪西、拉威尔、萨蒂等法国作曲家的作品。他录制的萨蒂的全部钢琴作品、圣·桑钢琴协奏曲和李斯特的《旅行的年代》、《宗教与诗意的和谐》等唱片，获得过多项国际大奖。

推荐唱片：

拉威尔：两首钢琴协奏曲（EMI CDM 7 69568；巴黎管弦乐团协奏，马蒂农指挥）

圣·桑：5首钢琴协奏曲（EMI CMS 7 69443；巴黎管弦乐团协奏，博多指挥）

萨蒂：钢琴曲（EMI CZS 7 67282）

法国钢琴家**帕斯卡尔·罗惹** 1951年4月6日出生在巴黎的一个音乐世家中。4岁随母亲学习钢琴，11岁进入巴黎音乐学院，在校期间就与巴黎管弦乐团合作演奏钢琴协奏曲，15岁以钢琴和室内乐两项一等奖的优异成绩毕业。接着又拜卡钦为师，进一步提高琴艺。1969年在巴黎举行首次独奏音乐会，受到热烈欢迎。随后又在伦敦首演，获得成功，从而被国际社会认可。1971年，他参加玛格丽特·隆国际钢琴比赛，获得第一名。

罗惹是一位唯美主义者，他的演奏注重音色，触键精致细腻，声音清澈透亮，表情含蓄自然，不故做深沉。他演奏的德彪西音色的变幻微妙敏锐，旋律线运行轻灵雅致，声音颗粒清晰但不分散，像细沙铺成的海滩，介乎连贯与离散之间，朦胧虚幻，是表现印象派音乐特点的典范。除演奏室内钢琴作品外，他也经常与英、法一些著名交响乐团合作演奏钢琴协奏曲，并录制了许多法国钢琴家的协奏曲。

提起圣·桑，人们往往想起他的大提琴协奏曲、小提琴协奏

曲和管风琴交响曲，其实圣·桑也是一位杰出的钢琴家，因此他的钢琴协奏曲也非常好听。圣·桑一共创作了5首钢琴协奏曲，其中第二首是应安东·鲁宾斯坦的邀请，供他以指挥家的身份在巴黎亮相而写的。作品写于1868年春天，一共只用了17天，由安东·鲁宾斯坦指挥首演，圣·桑亲自演奏钢琴。作品很奇特，没有慢板乐章，第一乐章由一大段华彩开始，结束前又有很长一段华彩，这就给演奏家提供了一个广阔的空间，可以充分施展才能。罗惹的演奏触键清晰，琶音轻快，和弦明亮，抒情性乐句富有表情。乐队在协奏专家迪图瓦的控制下，与钢琴的配合亲密无间，使全曲无论是雄健的节奏还是悠美的歌唱性都表现得完美无缺。

推荐唱片：

德彪西：钢琴作品（DECCA 443 021）

福雷：钢琴作品（DECCA 425 606）

普朗克：钢琴作品（DECCA 417 438）

普朗克：钢琴协奏曲（DECCA 436 546；爱乐乐团协奏，迪图瓦指挥）

拉威尔：钢琴协奏曲（DECCA 410 230；蒙特利尔交响乐团协奏，迪图瓦指挥）

拉威尔：钢琴作品（DECCA 440 836）

圣·桑：5首钢琴协奏曲（DECCA 443 865；爱乐、皇家爱乐、伦敦爱乐乐团协奏，迪图瓦指挥）

萨蒂：钢琴作品（DECCA 410 220；421 713）

法国钢琴家**让—菲利普·科拉尔**1948年生于巴黎，5岁开始接受钢琴训练，11岁入巴黎音乐学院，16岁毕业。1969年参加玛格丽特·隆国际钢琴比赛，获得福雷奖。1970年又获得齐夫劳国

际钢琴比赛第一名。1973 年首次访问美国，与旧金山交响乐团合作演奏交响曲，深受指挥小泽征尔赏识。科拉尔喜欢演奏抒情性强的作品，他的演奏旋律优美，富有诗情画意。他与以演奏梅西安作品著称的法国钢琴家贝罗夫是好友，两人经常一起演奏二重奏。

推荐唱片：

福雷：船歌等钢琴作品（EMI CZS 762 687）

福雷：夜曲等钢琴作品（EMI CMS 769 149）

福雷：室内乐第一集（EMI CMS 762 545；与杜梅等合作）

福雷：室内乐第二集作品（EMI CMS 762 548；与杜梅等合作）

美国钢琴家

厄尔·怀尔德

美国钢琴家、作曲家**厄尔·怀尔德**1930年生于匹兹堡。幼年学习钢琴，先后师从詹森和佩特里。他曾在美国国家广播公司担任钢琴演奏员，十几岁时，就在著名指挥托斯卡尼尼指挥的国家广播交响乐团协作下演奏格什温的《蓝色狂想曲》。1949年，他在巴黎首演了克里斯顿的钢琴协奏曲。1970年，他在索尔蒂指挥的芝加哥交响乐团协作下首演了莱维的钢琴协奏曲，这首协奏曲是作曲家题献给他的。他的老师詹森是沙尔文卡的学生，沙尔文卡的《降b小调钢琴协奏曲》湮没多年，被他发掘出来，恢复了演出。帕德列夫斯基的《a小调钢琴协奏曲》，也由他与著名指挥斯托科夫斯基指挥的美国费城交响乐团协作演出。

怀尔德年轻时写过不少乐曲，主要作品有清唱剧《启示录》，以及舞剧与管弦乐。还把一些美国作曲家的作品改编成钢琴曲或管弦乐。后来放弃创作专心演奏事业。他作为浪漫派钢琴演奏家

蜚声乐坛。特别是作为美国钢琴家，他是演奏格什温钢琴作品的权威，录制了格什温的《蓝色狂想曲》与《F 大调钢琴协奏曲》。

推荐唱片：

格什温：蓝色狂想曲、F 大调钢琴协奏曲（RCA 6519—2—RG；波士顿通俗乐团协奏，费德勒指挥）

怀尔德改编的格什温作品（GSCD 32）

拉赫玛尼诺夫：第三钢琴协奏曲（皇家爱乐协奏，霍伦斯坦指挥）、麦克道威尔—第二钢琴协奏曲（RCA 交响乐团协奏，弗雷西亚指挥）（GS CD 76）

范·克莱本

美国钢琴家**范·克莱本**1934年生于美国路易斯安那州，母亲是一位钢琴教师，曾师从李斯特的学生弗雷德海姆。克莱本3岁随母亲学习钢琴，4岁即举办个人演奏会，1939年，5岁的克莱本从收音机中听到苏联钢琴家拉赫玛尼诺夫的演奏受到无比的感动，立志要努力磨练钢琴技巧，做个钢琴家。6岁时，他的父亲升为马克诺利亚石油公司的总经理，于是举家迁居德克萨斯州的基尔哥，不久，克莱本在该城已有音乐天才之美誉。他12岁与休斯敦交响乐团合作演奏柴科夫斯基第一钢琴协奏曲，1947年他只准备了3周的时间，就背谱演奏了柴科夫斯基的协奏曲，荣获德克萨斯州青年钢琴比赛冠军。次年获国际音乐节首奖，并应邀到纽约与休斯敦爱乐乐团合作在卡内基音乐厅演奏。1951年他进入朱丽亚德音乐学院，师从著名钢琴教育家罗西娜·列文涅教授。1952年获达拉斯奖及卡柯卡财团的肖邦奖，1953年接受沃尔加·萨马罗富财团的奖金，参加朱利亚德协奏曲比赛获奖，又获得雷达纪

念奖及达姆罗什奖学金。1954年，他获得一项对音乐新人来说最重要的比赛——利文特利特国际比赛一等奖。同年以最优秀的成绩毕业。

1958年4月，克莱本去莫斯科参加第一届柴科夫斯基国际钢琴比赛，以出色的表现征服了苏联听众，夺得冠军。当他决赛中在苏联人民艺术家、著名指挥康德拉辛指挥莫斯科爱乐乐团的协奏下演奏柴科夫斯基第一钢琴协奏曲时，比赛现场——莫斯科音乐学院大厅沸腾了，挑剔的莫斯科听众站立起来，大声呼喊："No. 1!""万尼亚，第一名!"第二天，这位被苏联人称为"万尼亚"的范·克莱本，作为第一届柴科夫斯基国际钢琴比赛冠军而一夜成名。

克莱本夺冠后，赫鲁晓夫亲自接见了他。随后，在苏联各地举办了一系列音乐会，到处受到热烈欢迎。而当他返回纽约时，市民们涌上街头，将鲜花抛向他乘坐的敞篷汽车，艾森豪威尔总统设宴款待了他，克莱本得到国家英雄的礼遇。为奖掖克莱本的辉煌业绩，美国政府还特意在1962年创立了以他的名字命名的国际钢琴比赛。

一位音乐比赛的获奖者能得到如此的殊荣实在是罕见，这是为什么呢？这其实是当时美国民众的一种精神需要。第二次世界大战结束后，东西方开始了"冷战"，美苏军备竞赛就是主战场。1957年，苏联抢在美国之前发射了地球人造卫星，这使一向自高自大的美国人深感沮丧。但这并非源于科技上的落后，而是类似腰缠万贯的大款在阮囊羞涩的文化人面前那种"穷得只剩下钱了"的自卑。受到震动的美国朝野展开大反思，最后达成共识——问题出在教育上——苏联科技人员大都自幼受到良好的文化艺术熏陶，而美国教育却重技术，轻文化，因而底气不足。找到了症结后，美国人开始实施他们的"希望工程"——改造基础教育，大

力提高民族文化素质，其中就包括普及“严肃音乐”。正值此时，克莱本在敌营夺关斩将，大胜而归，替美国人争了面子，恢复了自尊，因而被视为美国英雄。

克莱本回国后，RCA公司专门邀请比赛时任协奏指挥的苏联指挥家康德拉辛，在卡内基厅指挥RCA交响乐团与克莱本合作演奏柴科夫斯基第一钢琴协奏曲，并灌制了唱片。该片上市10天即卖出100余万张，创造了古典音乐唱片销售的奇迹。以致于从此以后，只要谈到柴科夫斯基第一钢琴协奏曲，就不可能不提到这张唱片。克莱本这张唱片不但带有传奇色彩，演绎也不同寻常。人们在处理柴科夫斯基第一钢琴协奏曲时，通常比较侧重这部作品气势宏大的一面，而克莱本却另辟蹊径，充分发挥他音色丰富多变的风格，演奏得十分俏皮。轻灵鲜活，欢蹦乱跳，像一匹两岁口的小马驹。但这种独特的处理方法直至今天仍引起一些非议。

克莱本是否当之无愧的冠军？这会不会是赫鲁晓夫先生的政治交易呢？几十年后苏联解体，人们方知事情恰恰相反。原来苏联当时曾内定了一位自己的选手为冠军，要评委们对西方选手每人少给一两分（满分为25分）。谁料评委中有两位大师李希特和涅高兹偏偏不买帐，反而给了克莱本满分而给苏联选手零分。对主评委的质问，李希特声称对音乐的解释只有表达出与没表达出两种，于是克莱本得以平均分最高夺魁。看来，克莱本的胜利，赫鲁晓夫先生也的确功不可没。试想若非当时苏联处于“解冻”时期，何人胆敢如此造次？

年轻时的克莱本，处在他演奏的巅峰时期。他技艺高超，音色鲜明亮丽，尤其是高音部富于光辉，有“克莱本色彩”之称。他的演奏率直、朴素，抒情性强。他善于演奏浪漫派的作品，尤其是俄罗斯音乐。斯拉夫民族的钢琴作品传统上都是大规模的演奏，那是因为斯拉夫民族的钢琴家通常都身材高大，因此他们的钢琴

曲不论是柴科夫斯基或斯克里亚宾、拉赫玛尼诺夫都需要宽厚的双手，驱使和声以及形成巨大飞跃的音程，令人眼花缭乱的快速经过句，再加上豪华的音响和富于管弦乐风格色彩，这些都是俄罗斯钢琴乐派最大的特色。因此弹奏俄罗斯音乐就要使明快的色彩感、丰裕的音量、广幅的和声完全均衡。具体说就是重叠的和声，连续八度，都要有强韧的触键。克莱本的身材高大，手掌张开能跨越一个半八度，钢琴的和声是出自他全身的力量。因此克莱本的天赋相当优越，他能愉快地胜任柴科夫斯基或拉赫玛尼诺夫的乐曲，也就不足为奇了。手掌大的钢琴家的共同特征是音响厚实，克莱本也不例外，丰裕的琴声充满了无限的活力，他的演奏永远是以明确的触键来驱使音乐具有豪爽快速的强音。所以他的音乐才会那样坚实，旋律的轮廓才能描绘出那么鲜明的线条。他虽然会把乐句处理得略长，但却是在合理原则内的弹性速度。克莱本是以自己的音乐来创造风格的钢琴家，不赋予旋律线太浓的色彩，而以明确、率直来弹奏，以明快强健的旋律线，伴着光辉的音响而突进，颇有悠然自得的风格。

遗憾的是，克莱本 24 岁走完从神童到传奇英雄的道路后，便再没什么出色表现，尝试过拿起指挥棒，也做过点儿音乐评论，但都没有什么成功，录过一些唱片也反映平平，自身的演奏风格也渐渐丧失，成为音乐舞台上的一位匆匆过客。

由于克莱本的传奇经历是与柴科夫斯基的第一钢琴协奏曲密不可分的，所以他值得推荐的唱片也就是 1958 年的两次录音。一次是在卡内基厅（RCA 5912—2—RC），由康德拉辛指挥 RCA 交响乐团协奏。同一张唱片上还有拉赫玛尼诺夫第二钢琴协奏曲，由赖纳指挥芝加哥交响乐团协奏。另一次是苏联旋律公司 1958 年 4 月在莫斯科音乐学院大厅录制的现场录音，莫斯科爱乐协奏。（MELODIYA SUCD10—0025）康德拉辛棒下是其亲兵——莫

斯科爱乐，不难想象这与他指挥RCA交响乐团自不可同日而语。乐队演奏得非常流畅，跌宕起伏，错落有致。这反过来影响了克莱本，他的独奏也就从容得多，表现得生气勃勃，以浪漫的情感伴随康德拉辛与莫斯科爱乐的速度，抒情的独奏乐段放慢曲速雕琢音色；高潮的齐奏段落则顺势加快，演奏自然流畅，一气呵成。从各个不同角度来看，皆可算得上是最好的演奏之一。这个现场演奏，虽是单声道录音，但音色反比RCA那张立体声丰满。除了录音外，皆胜过范·克莱本在RCA的同曲录音。说明书上印有当时李希特对克莱本演奏柴科夫斯基第一钢琴协奏曲的评价："我认为范·克莱本是个才华横溢的钢琴家，他自然的艺术处理与良好的乐感使这部乐曲的每一部分都充满高贵的气质。"

安德烈·瓦茨

美国钢琴家**瓦茨** 1946 年 6 月 20 日生于纽伦堡。是第二次世界大战后驻在西德的美国黑人士兵与流亡在那儿的匈牙利人所生的混血儿。他母亲是位钢琴家，流亡德国时为了生活不得不在旅馆、餐厅弹琴餬口，因而认识了瓦茨的父亲。瓦茨幼年就随母亲学习钢琴，7 岁时全家迁往美国费城，不久，他考入费城柯蒂斯音乐学院，在罗比纳教授班上学习。9 岁时就与费城管弦乐团一起在儿童音乐会上演奏海顿的 D 大调钢琴协奏曲。一年后又演奏了门德尔松的协奏曲。14 岁时已经与费城管弦乐团三度登台演出，他所弹的弗朗克交响变奏曲颇受听众瞩目。

1963 年，在罗西娜·列文涅的推荐下，纽约爱乐交响乐团指挥伯恩斯坦接受他参加纽约爱乐交响乐团青少年音乐会的试奏。听了瓦茨的演奏，伯恩斯坦大为惊喜，给这位少年的才能很高的评价，当场决定邀请他在少年音乐会上演出。半个月后，在一次音乐会前几天，原定与纽约爱乐交响乐团合作演出的古尔德突然

解除合约，在伯恩斯坦的提名下，瓦茨代替古尔德与乐队协作演奏李斯特的降E大调钢琴协奏曲，结果大获成功。黑人与纽约爱乐交响乐团共同演出，在本世纪还是头一遭。年仅17岁的高中学生被选来顶替鼎鼎大名的钢琴家古尔德，自然成了舆论界谈论的话题。这件事成为瓦茨演奏生涯的转折点，从此他的名声成为仅次于克莱本的美国年轻钢琴家。为了继续深造，瓦茨到巴尔的摩皮博迪音乐学院拜弗莱谢尔为师，通过一个阶段的学习，他的音乐才能和技术达到了新的高度。

1966年，瓦茨受聘与伦敦爱乐交响乐团协奏演出，次年又在柏林爱乐交响乐团的音乐会上登台，同年秋天受美国国务院派遣，作为文化大使，随梅塔指挥的洛杉矶爱乐交响乐团代表美国到世界各地去做友好旅行演奏，在各地都博得赞赏。回国后，又与伯恩斯坦指挥的纽约爱乐交响乐团公演，当时热烈的情况根据《纽约时报》的报道是“听众犹如要挤破音乐厅似地水泄不通”，得到空前的巨大成功。从此瓦茨就在大西洋两岸活跃。1973年随小泽征尔指挥的旧金山交响乐团到欧洲旅行演奏，又获得无比盛大的成功。同年起，他开始在英格兰中南部伯克郡音乐中心任教。

瓦茨的演奏曲目主要是浪漫派从舒伯特到拉赫玛尼诺夫的作品，尤其擅长演奏李斯特与肖邦的作品。也有斯卡拉蒂、贝多芬、莫扎特的作品。作为不多见的黑人古典钢琴家，瓦茨的钢琴演奏具有非常强烈的魅力。瓦茨出生于欧洲，但是大部分的时间在美国受教育，他的血管中流着的黑人与匈牙利人的血液，成为他的艺术源动力。他那富于弹性的强有力节奏，会产生一股热风般的热情气氛。瓦茨的奏法与自然奏法有很大的不同，他并不利用手腕的重量，而是用手腕强有力的弹性，因此运指时手腕也比一般人要下垂得多。但是弹奏快速连续的八度音时，则把手腕提高，垂直的手指压着键盘似地弹奏，以制造特有的硬质音色及更大的音

量。这种弹法可以说非常特别，大部分的触键都靠强有力的手指，以表现出清晰的效果，不过强音的透明感较薄弱。他之所以运用这个方法，是基于他的手腕及指头的力量强于常人之故，用这个奏法来弹柴科夫斯基的协奏曲，或许生硬了些，但是富于强壮有魄力的效果。而且由于无比快速的手指，产生了漩涡似的声音的热气来。瓦茨的演奏是突进的、热情洋溢的、感情激昂的。在弹奏舒伯特及柴科夫斯基的作品时，他喜欢以更直接的魄力，描绘严峻的感情。那自成一格的速度感可以使柴科夫斯基的作品发生特殊的效果。他处理舒伯特的短经过句大胆而有力，使青年舒伯特心中具有的激动、孤独而又纯粹的感情在独自的风格中表现出来。瓦茨踏板的使用也与众不同。譬如演奏柴科夫斯基第一钢琴协奏曲，他几乎从不使用右边的强音踏板，但兴致一来即用左脚踩着拍子，像爵士乐钢琴家常见的样式。他的节奏及速度感，完全依靠自身的感觉即兴发挥。他的音乐具有野性的强音，以及飘摇般的弱音，在不同的阶段都有他的机敏性，具有逼真的说服力。他在音乐的变化方面稍微有单调的感觉，但是力度的明暗对比却很强烈。

默里·佩拉希亚

美国钢琴家**默里·佩拉希亚**1947年生于纽约一个犹太人家庭，5岁开始随海恩学习弹钢琴，19岁入曼纳音乐学院，师事著名波兰裔钢琴家巴尔萨姆，同时学习作曲与指挥。21岁时，拜霍尔晓夫斯基为师。1972年获得利兹国际钢琴比赛奖，开始独奏生涯。同年，与纽约爱乐乐团协作演奏钢琴协奏曲。1973年在伦敦伊丽莎白女王音乐厅举行独奏会，获得辉煌成功。1975年与大提琴家哈瑞尔一起获第一届费舍尔奖，80年代起定居伦敦，1982年担任布里顿所创办的爱丁堡音乐节共同总监。他学生时代担任过钢琴大师赛金在柯蒂斯音乐学院的助理。20余年来，他的足迹遍及世界，与许多一流交响乐团合作，在音乐会演奏与唱片录制上都取得令人瞩目的成就，特别是在莫扎特、门德尔松、舒曼、肖邦等人的作品演奏上显示出杰出的才华。他也是室内乐钢琴家和出色的钢琴伴奏家。1992年，他因手指受伤造成深部感染，做了几次手术，长达两年没有在公众面前露面。1994年6月在夫人的

照顾之下，小心谨慎地花了 8 天时间于瑞士灌录了肖邦的 4 首叙事曲及数首圆舞曲、夜曲、玛祖卡和练习曲，这张 CD 上市不久即赢得 1995 年留声机唱片大奖，得奖评语里说："比他更好的演奏只有到天堂去找。"

佩拉希亚技巧精湛，他的演奏风格以细腻见长，带有女性的阴柔，感觉敏锐、层次丰富、线条明快、音色通透。无论开音乐会或录唱片，佩拉希亚都非常注意乐曲结构，以及作品如何形成，何种因素促成它的发生等等。他容许各种诠释的不同可能性，譬如即将到达张力点之前，可采用渐强、渐弱、延缓等不同的烘托手法。弹任何作品，他都会做学术探讨。例如，他发现肖邦曾对某画家友人说："要了解音乐逻辑，必先弄懂对位法。"于是佩拉希亚深入研究的结论是，尽管肖邦没写过赋格，其作品大多已做出对位的抉择。他认为肖邦的乐曲同莫扎特一样，没有任何音符可以改变，都要保持歌唱线条。

佩拉希亚的录音主要由 CBS 公司发行，他自己指挥英国室内乐团协奏的莫扎特全部钢琴协奏曲享有很高声誉，获得多项大奖，被认为是体现莫扎特风格、气质的成功之作。这套唱片耗时 10 年完成，包含莫扎特改编别人作品的前 4 首协奏曲，及两首回旋曲，十分完整。装饰奏方面，第六协奏曲佩莱希亚采用老师巴尔博萨所写的，第二十二首采用胡梅尔的，第二十首第一乐章采用贝多芬的，其余只要莫扎特留白，佩拉希亚就弹自己写的。门德尔松的两首钢琴协奏曲本是模仿贝多芬风格的，但由于作曲家自身气质的原因而更像莫扎特，于是，佩拉希亚便在演奏时捕捉到了作品的精髓，而以华贵典雅著称的圣马丁室内乐团在马里纳爵士的指挥下更为这张唱片增色。他的两首肖邦钢琴协奏曲也是更多地展示了作品阴柔的一面，虽然技术上不如鲁宾斯坦那样从容不迫，气势上不似阿格里奇那样青春璀灿，但却似炉边漫谈，细腻散淡。

协奏的是梅塔棒下的以色列交响乐团，这也是佩拉希亚经常的合作伙伴。他与柯林·戴维斯指挥巴伐利亚广播交响乐团合作录制的舒曼、格里格的钢琴协奏曲被认为是同曲目数码时代的最佳录音，协奏者在这两个曲目上也是多有佳绩。贝多芬的前两部钢琴协奏曲有莫扎特的影子，佩拉希亚在阿姆斯特丹皇家音乐厅录制的贝多芬钢琴协奏曲全集中，这两首最具特色，充满清新气息，发行伊始就好评如潮。其中第一钢琴协奏曲第三乐章装饰奏用的是学者新发现的版本，颇富文献价值。佩拉希亚 70 年代的许多录音在转制成 CD 时都直接使用模拟母带（AAD），这可能是由于他的琴音细柔清晰、颗粒分明而使录音质量较高，而无须进行数码处理。这也从一个侧面反映了他的风格。

推荐唱片：

莫扎特全部钢琴协奏曲（SONY SX12K 46441；英国室内乐团协奏，佩拉希亚指挥）

贝多芬第一、第二钢琴协奏曲（CBS MK 42177；阿姆斯特丹皇家音乐厅管弦乐团协奏，海廷克指挥）

肖邦两首钢琴协奏曲（SONY SK 44922；以色列交响乐团协奏，梅塔指挥）

肖邦的 4 首叙事曲及数首圆舞曲、夜曲、玛祖卡和练习曲（SONY SK 64399）

门德尔松的两首钢琴协奏曲（CBS MK 42401；圣马丁室内乐团协奏；马里纳指挥）舒曼、格里格的钢琴协奏曲（MK 44899；巴伐利亚广播交响乐团协奏，柯林·戴维斯指挥）

巴托克与勃拉姆斯双钢琴作品（SONY SK 42625；与索尔蒂合作）

加里克·奥尔森

美国钢琴家**加里克·奥尔森** 1948 年 4 月 3 日生于纽约近郊的白河平原。他的父亲是瑞典人，母亲是意大利人。奥尔森自幼学习钢琴，后来入威斯特敏斯特音乐学院，第一个钢琴老师是李什曼。13 岁时，他进入朱利亚德音乐学校，跟哥罗德尼茨基学习，直到 20 岁。后来又师事巴拉比尼，这对他的影响很大。他同时又在白河平原镇的高级中学读书，直到毕业才正式进入朱利亚德音乐学校，1971 年 5 月毕业。

1963 年他获得威斯特敏斯特青年艺术家竞赛奖，1965 年被选为参加威斯特敏斯特爱乐协会钢琴比赛的选手，1967 年他参加布索尼国际钢琴比赛获奖，1968 年参加蒙特利尔比赛又获奖。使他获得世界声誉的是 1970 年夺得第八届肖邦国际钢琴比赛冠军。

他 18 岁时，在朱利亚德学院跟哥罗德尼茨基学习。因为他们在欧洲有许多亲戚，正打算作一次夏季旅行。哥罗德尼茨基建议说参加布索尼比赛会有益处，可以看看国际比赛究竟是怎么一回

事。换句话说，就是让他尝试一下。最后他只得去参加了，但不抱着在这个大赛中获胜的希望。他自己并不期望取得名次，也不指望能弹得好。他的参加带有一定的偶然性，事实上，哥罗德尼茨基有另外两个学生也参加了比赛，而且认为他们二人的希望比他大得多。因此，参加这次比赛他的确不怎么紧张。他弹了一首贝多芬奏鸣曲，一首海顿或莫扎特的奏鸣曲，一首浪漫派的主要作品，一首较小的浪漫派的作品，一首巴赫，一个协奏曲，以及一些布索尼的曲子。结果他胜利了。1970 年他在华沙肖邦比赛获胜之后，布索尼比赛的组织者们就邀请他去担任评委。

1968 年，在文森特·丹第音乐学院音乐厅里举行的蒙特利尔比赛是个大型比赛，到处都是新闻记者。从比赛的难度、演奏水平、提出的要求和高得多的奖金等方面来看，蒙特利尔的水平比布索尼要高。评委都是些很著名的人物——莱昂·弗莱谢尔、德·拉罗查、路易斯·肯特纳。诺瓦伊斯本来要参加，后因生病没有来。这次他觉得有取胜的机会，心情很紧张，但还是进入了决赛，并获得冠军。获胜后，他立即得到与加拿大及意大利一流交响乐团协奏演出的机会，1970 年在纽约大都会艺术馆初次登台，开始为社会认知。

1970 年,21 岁的加里克·奥尔森怀着争第一的雄心参加第八届肖邦国际钢琴比赛。虽然他在各处都排满了日程，但是他还想干更多的事。1970 年，华沙肖邦比赛和莫斯科柴科夫斯基比赛同时都来了。人们都劝他去参加柴科夫斯基比赛，因为从来没有美国人在华沙的肖邦比赛中获胜过。当时他正跟罗西娜·列文涅学习，她坚决反对他去华沙。她曾有一些学生在莫斯科取得巨大的成功，例如克莱本。作为一个俄国人，她认为波兰人不会接受美国人演奏的肖邦。但不管怎样，奥尔森还是打定主意去华沙。第一，他知道在华沙得奖和在莫斯科得奖是一样的不寻常，在宣传

效果上都非常好；第二，他想集中力量积累一批肖邦曲目，他感到某些方面在音乐上还要充实。在决定参加华沙肖邦比赛时，他准备的曲目都是白手起家，从头开始。即使他没有得奖，他也愿意学习这些美丽的音乐。他说："到了某个时候，你必须学习《e 小调协奏曲》。这是一首美丽的曲子，学习起来是美好的享受。"另一方面，他不怎么喜欢某些为了参加柴科夫斯基比赛而不得不学习的曲子——一首肖斯塔科维奇的《前奏曲及赋格》，一首格林卡的《回旋曲》，一首巴拉基列夫的《沙特阿拉伯主题幻想曲》等等。他认为有些曲目仅只在比赛时弹那么一次，以后就再用不着了。而肖邦作品则是伟大的、各处适用的材料。还有一点，他的心中有某种东西告诉他，到华沙去比到莫斯科好。这样一来，他就到华沙去了。

华沙的评委有 19 人，但没有美国人。弗莱谢尔本来要作为美国评委参加，后因病未到。这么一来就没有人为他说话了。波兰有 6 个评委，其他社会主义国家有 6 个评委。西方的评委有莫尼克·哈斯和恩里科·阿戈司蒂。华沙的评委没有蒙特利尔的那么有威望，但是有 19 个之多，这对于排除过激的意见很有好处。比赛的气氛很紧张。来自 30 个国家的 90 位竞争者参加了比赛。比赛在爱乐大厅里进行，每场比赛都是公开的。总共要弹相当一个独奏会的内容：肖邦的独奏曲加上一首协奏曲。第一轮大约半小时，要弹 3 首大波兰舞曲中的一首，就是在《幻想波兰舞曲》、《f 小调波兰舞曲》或者《降 A 大调波兰舞曲》3 首中选弹一首；从评委指定的 6 首大型夜曲中选弹一首；3 首练习曲；又在一首叙事曲、《升 f 小调幻想曲》或《船歌》中选一首。第二轮约 45 分钟，弹一首谐谑曲，一个作品号码内的 3 首玛祖卡，《降 b 小调》奏鸣或《b 小调奏鸣曲》中任弹一首。然后就是最后一轮了，《f 小调协奏曲》或《e 小调协奏曲》中任弹一首。所以在这里并不是考验能

生吞活剥多少曲子又吐出来，而是看每支曲子弹得有多好。并不仅是肖邦的大略的概念，而是“他能弹玛祖卡吗？他能弹夜曲吗”？结果是听众非常热情，他得了头奖、玛祖卡奖及协奏曲奖，听众们都为此欢呼起来。

他得玛祖卡奖是一个爆炸性的事件，因为传统上这个奖都是给波兰人或斯拉夫人的。他的确不太理解怎么会给了他。回美国后和列文涅夫人谈及此事，她也不理解。她可能太听信鲁宾斯坦的宣传，认为只有波兰人才能弹玛祖卡。他一点儿波兰血统都没有，但他还是碰上了，成为在华沙举行的肖邦国际钢琴比赛取胜的第一个美国人。

在华沙胜利后，《时代》和《新闻周刊》很快就登载了他的事迹。各国也发表了他胜利的消息。一些主要的报刊上都对他作了不同的介绍。当时正在克利夫兰交响乐团作客席指挥的奥曼蒂，在《纽约时报》上读到有关奥尔森的报道时，就通知他的经理说：“让奥尔森到我们这里来吧。”获奖后不到两周，奥尔森正在波兰各地旅行演出时收到一份电报：“立即返回和费城乐团合作。”于是，他就丢掉一切跑回家了。首先和奥曼蒂合作在纽约演出。然后又到费城演出。一个月后他得到纽约爱乐乐团的邀请，说那儿有人病了，请他去演出。第一个季度他演了 95 场。他必须要有一个庞大的保留曲目，这得经过艰苦的积累。现在他已有 15 套，只要乐队提出要求，他就能弹得出来。现在他每年举行 65 场音乐会，在欧洲、美国、新西兰、澳大利亚和日本等地旅行演出。

他是个浪漫风格的钢琴家，这不仅来自他那拉丁与斯堪第那维亚结合的血缘，还来自他斯拉夫学派的传承。他的老师哥罗德尼茨基是由列文涅夫妇训练出来的，他的教学法必然会把列文涅夫妇的教学法继承过来。在威斯特敏斯特音乐学院，他曾经觉得自己是非同小可、不同寻常的人。后来他来到纽约，突然进入一

个水平相当高的环境，首先感到压力很大。哥罗德尼茨基对他非常严格，他敲打他的指关节或要求他只用左手弹某个经过句50次。他总是启发他："我将给你看怎么弹，但只能一次，不能两次。回家好好练，弹得干净些!"他使他意识到专业学习上必然遇到的高标准和严要求。他的教学态度是："让我们一道努力使你尽可能弹得好。成为名副其实的职业钢琴家，而不要成为一个正在茂盛时就凋谢掉的有才能的孩子。"他跟他学到了纯正的专业思想，认识到必须不断为此付出代价。哥罗德尼茨基把两个"T"字很好地集中起来——声音（TONE）和技巧（TECHNIGHC），这是他在教浪漫派钢琴文献——从贝多芬到拉赫玛尼诺夫时的两大要求，使他能按照俄罗斯学派的训练去自觉地注意到声音和技巧。

哥罗德尼茨基不喜欢法兰西印象派作曲家。对德彪西和拉威尔不感兴趣，但奥尔森18岁时就想弹他们的作品了。他想学《夜之幽灵》，但是遇到了困难。大约就在这个时候，他开始跟奥尔迦·巴拉比尼学习，她大约70岁，是对他影响最大的人。她曾经跟两位伟大的、具有个性的钢琴家学过——阿劳与霍夫曼，他们在个性和见解上都是两个极端。奥尔迦·巴拉比尼最热爱的作曲家就是法兰西印象派作曲家。所以，当她听见他在弹《夜之幽灵》时，就要他弹给她听，他说："不能弹，我还不知怎么弹呢。"她说："为什么不弹呢？我有一些指法可帮助你解决那些极复杂的地方。"当他弹给她听时，在《斯卡波》一曲上，她给他上了3小时精彩的课，令他大开眼界，他从来没有遇见过像她这样教学的老师。她的教学法是把学生的个性中已存在的东西引导出来，而不是只告诉学生他必须怎么做。他感到兴奋并且有点儿惊恐，因为这种新的教学法为他打开了一切智能和情感的门户。他的学习过程变成了"我感觉到什么？我想要做什么？贝多芬在这里写的是渐强。拉威尔在这里写的是三个渐弱。我应该怎样理解他们？"

第二年他又跟她上了一些课，以后在音乐及人个交情两方面他和她的关系都发展成为真正的友谊。他要求跟她学习，不过她和朱利亚德学校没有关系，而他则需要进一所学校才能免服兵役。朱利亚德学校不允许同时跟两个老师学习，他不知道怎么办才好，所以他就跟罗西娜·列文涅谈了一次话，解决的办法是跟罗西娜学。列文涅夫人在朱利亚德的教师中是一位不寻常的人物，她慷慨热心，思想开通。虽已 90 高龄却有极高的威望。他大约每隔一周在朱利亚德跟她上一次课。正在这时候，他要针对肖邦比赛作准备工作了，整个夏天他都和奥尔迦·巴拉比尼在一起，学习了大量的东西。朱利亚德的学年是 5 月结束，比赛是在 10 月举行。在间隔的 5 个月里，他每隔 3 天必到奥尔迦那儿去。就是在这段时间里，她为他解决的最重大的问题之一是在生理方面得到放松。当他 18 岁时，有一次在哥罗德尼茨基的大师班上弹一大堆斯克里亚宾的曲子，左前臂和手腕受了伤，不得不送到医院急诊室去打针和包扎起来，大家都意识到他在弹奏方法上已发生了严重的错误。他 18 岁时弹琴的姿势，肘部紧张，动作生硬而神经质，他想追求在舞台上那种辉煌、有气魄的效果。他希望他的演奏达到高度辉煌的境界，然而在声音和体力上却付出了极大的代价，他完全僵化了。这时，巴拉比尼夫人对他进行了精辟而透彻的教育，采用阿劳那样类似瑜伽术的方法运用重量，以利于身体和钢琴结合起来，而不是对抗起来。在控制上他本来已有极为严重的问题：手腕僵硬。所以她教他放松，重力分配，灵活性，不同的音色处理等问题。她具有惊人的科学性。她并没有告诉他她正在干什么，但是已在改变他的紧张状态了，首先是她解除他手指的紧张状态——使他认识到把琴键按下去并不需要费多少力量。奥尔迦·巴拉比尼在一点一滴的教学工作中把她认为他弹奏上的坏习惯除去。她说，每一次只能改进事情的百分之五，不可能一次就百分

之百地解决问题。她说："你已经是一位很好的钢琴家了。假若我能对你作百分之五的帮助，你就会成为更好的钢琴家。"最后他终于摆脱了紧张状态。

奥尔森身材高大，身高1.9米，体重超过90公斤。手掌巨大，手指伸张可达十一度，小时候就能轻松地弹奏八度音。他看上去像一个运动员，而不太像一位温文尔雅的音乐会钢琴家。他留有胡子和唇须，不演出时穿着很随便，态度谦逊聪慧。他技术全面，演奏时声音宏亮而不敲击，以明快优美的触键唱出丰满的音乐。快速的经过句灿烂辉煌，在明晰的音的连接中，具有透明的诗一般的感觉。一提到美国的钢琴家总使人联想到华丽的音响，但是奥尔森的音色要比较阴暗些，高潮部分音量的扩张或收缩都很圆滑流畅，与正确的节拍感密切地结合起来，因此非常适合肖邦的气质。他最关心肖邦的民族性，因此经常演奏他的玛祖卡。他是一位能把玛祖卡多样性的切奏分别表现的钢琴家，左手的音强韧而有韵味，律动的伴奏部分非常明快，节拍的强弱整然有序，在他手下这种舞曲的节奏感有极强的流动感及自发性。在某种程度上他对肖邦甜美的情绪有一些限制，但并不过分，反而把以往隐藏着的肖邦作品的结构性强烈地表现出来，特别以演奏肖邦晚期作品最为精彩。

推荐唱片：

肖邦两首钢琴协奏曲（EMI CDZ 7　62512；波兰国家广播交响乐团协奏，马克斯缪克指挥）

参考书目

《牛津简明音乐辞典》 人民音乐出版社
《外国著名钢琴家辞典》 人民音乐出版社
《二十世纪外国音乐家辞典》 人民音乐出版社
《钢琴家论演奏》 迪安·艾尔清著 人民音乐出版社
《与傅聪谈音乐》 三联书店
《世界大演奏家》 邹义强编译 天同出版社
《格罗夫音乐辞典》英文版